

teksty

D R U G I E

Romantyczni i nowocześni

Clare CAVANAGH

„Przepisywanie” Wielkiej Historii

Jerzy JARZĘBSKI

Miasto Schulza

Grażyna BORKOWSKA

Arystokratyczny liberalizm
Aleksandra Świętochowskiego

Anna ŁEBKOWSKA

Co czytają teoretycy fikcji
i dlaczego?

Leopold BUCZKOWSKI

Koniec wojny

Paul de MAN

Metafora. (Rozprawa o nierówności)

Włodzimierz BOLECKI

Od „postmodernizmu” do „modernizmu”
(Wat – inne doświadczenie)

2

[67]

2001

cena 14,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki**, **Jerzy Jarzębski**,
Zdzisław Łapiński, **Marta Zielińska**, **Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan**, **Stanisław Barańczak**, **Jan Błoński**,
Tomasz Burek, **Michał Głowiński**, **Czesław Hernas**, **Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0-22) 657 28 07, tel./fax (0-22) 828 32 06
e-mail: teksty2@ibl.waw.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda**, **Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

*Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego oraz stowarzyszenia Pro Cultura Litteraria.*

Spis treści

Ryszard NYCZ

4 Polonistyka na rozdrożu

Clare CAVANAGH

11 „Przepisywanie” Wielkiej Historii.
Achmatowa, Szymborska i żona Lota

Włodzimierz BOLECKI

29 Od „postmodernizmu” do „modernizmu” (Wat – inne doświadczenie)

Jerzy JARZĘBSKI

40 Miasto Schulza

Elżbieta ZARYCH

52 Problemy w badaniach nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu

Piotr BUKOWSKI

78 Autentyczność i amoralizm. Problemy indywidualnej tożsamości w *Czerwonym pokoju* Augusta Strindberga i *Próchnie* Wacława Berenta

Grażyna BORKOWSKA

101 Arystokratyczny liberalizm Aleksandra Świętochowskiego

Izabela JAROSIŃSKA

115 Coś Ty Francuzom zrobił, Mickiewiczu?...

Radosław PIĘTKA

120 Na peryferiach „czysto-formalnej” estetyki. Witkacy i Rytard

Dorota KLIMANOWSKA CSSF

129 Dyskusyjna propozycja dekonstrukcjonizmu

Anna ŁEBKOWSKA

139 Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?

Wstęp

Szkice

Roztrząsania i rozbiory

Opinie

Andrzej KARCZ

156 Kryzys badań literackich
a po-poststrukturalistyczne propozycje

Michał RUSINEK

168 Powrót, zwrot i różnica w myśleniu
o retoryce

Interpretacje

Michał KUZIAK

191 Hermeneutyka tekstu literackiego
w prelekcjach paryskich
Adama Mickiewicza

Magdalena SIWIEC

207 Koncepcja poezji w romantycznej
deklaracji poetyckiej: *El Desdichado*
Gérarda de Nerval

Prezentacje

Paul de MAN

225 Metafora. (*Rozprawa o nierówności*)
(przel. Artur Przybysławski)

Świadectwa

Leopold BUCZKOWSKI

247 Koniec wojny

Sławomir BURYŁA

265 Między Wertepami a Czarnym potokiem.
Zagadnienia ewolucji prozy Leopolda
Buczковского

Polonistyka na rozdrożu

Od dobrych kilku lat trwa w polonistycznym świecie wzrastające ożywienie programowo-organizacyjne. Księga Ogólnopolskiego Zjazdu Polonistów dokumentowała przed paru laty fazę wstępnego rozpoznania nowej, pod wieloma względami, sytuacji, w jakiej znaleźli się nauczający, nauczani oraz instytucje odpowiedzialne za kształt i przyszłość wyższej edukacji. Od tego czasu zmieniło się całkiem sporo – jeśli mierzyć zmiany ilością i różnorodnością wprowadzanych (czy narzucanych) nowych zasad kształcenia, dodatkowych możliwości edukacyjnych (wymuszanych okolicznościami czy potrzebami), a także konkretnych, lokalnie wprowadzanych (czy testowanych) inicjatyw programowych. Nie zmieniło się jednak zbyt wiele, jeśli brać pod uwagę ogólny stan świadomości środowiska polonistycznego, nastawionego (co w pełni zrozumiale) zachowawczo; to znaczy, nastawionego na utrzymanie i zachowanie dotychczasowego stanu posiadania (w sensie własnej wiedzy i kompetencji, badawczego i dydaktycznego postępowania, reguł środowiskowego funkcjonowania).

Każde uogólnienie jest tu z pewnością ryzykownym uproszczeniem. Posłużę się tedy przykładem jako ilustracją przynajmniej kierunku własnego myślenia, jeśli nie faktycznego stanu rzeczy. Nie będzie zapewne zbyt daleka od prawdy hipoteza, iż podręcznikowa synteza historii polskiej literatury jest obrazem samowiedzy całego środowiska polonistycznego. Dzisiejsza pluralizacja, zróżnicowanie i indywidualizacja tych podręcznikowych ujęć dokumentowałaby całkiem wiernie podobne cechy „instytucjonalnego samopoczucia” naszej dyscypliny. Nietrudno przecież dostrzec, że owa aktywność syntezotwórcza środowiska skierowana jest przede wszystkim na zaspokojenie (z bardzo nierównym zresztą skutkiem) zróżnicowanych potrzeb dydaktyki szkolno-universyteckiej w Polsce. Wyraźnie słabiej widoczna jest w sferze merytorycznej reorientacji dyskursu historycznoliterackiego, podejmowanej ze względu na aktualny stan wiedzy i metodologiczne standardy współczesnego literaturoznawstwa. A prawie nieobecna na obszarze najbardziej podstawowym: dyskusji o założeniach wyjściowych takiej syntezy, pytań o miejsce wiedzy o literaturze polskiej w całości edukacji humanistycznej, o jej zakres, sposób ujęcia i główne zadania. Próby zaś syntetycznego wprowadzenia w historię polskiej literatury w bardziej uniwersalnych kategoriach, dostępnych dla czytelników pozbawionych „polskocentrycznych” doświadczeń historyczno-kulturowych, pozostają zasadniczo w gestii indywidualnych badaczy pracujących na slawistykach (rzadko: polonistykach) za granicą.

Ten stan rzeczy, raczej normalny i zrozumiały, domaga się dziś – jak sądzę – pilnego przemyślenia i zreformowania, i to z kilku powodów. Wymienię trzy – bodaj najbardziej praktycznie doniosłe: edukacyjno-dydaktyczny, badawczo-teoretyczny oraz instytucjonalno-dyscyplinowy. Te pierwsze wynikają, krótko mówiąc, z dobrze znanych cech bieżącej sytuacji, tzn. z konieczności aktywnej odpowiedzi na: a) obecne oczekiwania poznawcze studentów; b) aktualne potrzeby edukacyjne rynku pracy; c) zadania, jakie przed nauczycielskim wykształceniem stawia wdrażana reforma edukacyjna; d) kompetencyjne wymagania, wypływające z współczesnego poziomu cywilizacyjno-kulturowego rozwoju; i wreszcie – co wbrew słusznemu skądinąd sceptycyzmowi wobec proklamacji politycznych, istotnie warto uwzględnić – e) prognozowane uwarunkowania i potrzeby edukacyjne, będące konsekwencją nieodległego przystąpienia Polski do Unii Europejskiej.

Drugą grupę czynników tworzy zespół współczesnych stanowisk badawczych i koncepcji teoretyczno-interpretacyjnych, prowadzących do poszerzenia dotychczas dominującego filologiczno-autonomicznego modelu prezentacji literatury narodowej o dwa przynajmniej (szeroko tu rozumiane) dodatkowe wymiary: tzn. o kontekst porównawczy, z jednej strony, a antropologiczno-kulturowy – z drugiej. Widomą tego oznaką jest rozwój komparatystyki oraz badań kulturowych, które niekiedy przybierają postać odrębnych kierunków, lecz nie mniej często – co wydaje mi się szczególnie znamienne – rozwijane są w ramach polonistycznych projektów badawczych, prowadząc w konsekwencji do reorientacji tradycyjnych badań historycznoliterackich. W tym ostatnim przypadku mamy, jak sądzę, nierzadko do czynienia z nową sytuacją metodologiczną: oto relacje między polską literaturą a szerszą problematyką, wynikającą m.in. z jej związków z innymi literaturami, artystycznymi poetykami i estetycznymi ideami, filozoficznymi stanowiskami i prądami, historią, polityką, kulturą; zróżnicowaniem etnicznym, społecznym, płciowym i kulturowym, stosunkami władzy (dominacji i podległości), ekspansji i opresji ideologicznej – otóż wszystkie te (przykładowo tu wymienione) rodzaje problematyki przestają być traktowane w kategoriach relacji między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne (w stosunku do literatury), między perspektywą ergo- a egzocentryczną, stają się natomiast częścią szerszej pojętej, ale rdzennej, macierzystej problematyki samej literatury, jak też koniecznym składnikiem współczesnego literaturoznawczego jej ujęcia.

Wstęp

Toteż, co wydaje się naturalne, trzeci zespół uwarunkowań dotyczy konsekwencji tak zredefiniowanego zakresu nie tylko literackiej problematyki, lecz także pola badań literackich – dla statusu samej dyscypliny, w tym zaś w szczególności dla wiedzy o polskiej literaturze. Celowo wyostrzając różnice, można by powiedzieć, iż polonistyka swoje dotychczasowe zadania, polegające na pielęgnowaniu i krzewieniu poczucia swoistości, jedności, ciągłości, nierelacyjnej wartości (kolejno: literatury, wspólnotowych wzorów i systemów symbolicznych, narodowej tożsamości) rozpatruje dziś coraz częściej jako przejaw konserwatywnej utopii anachronicznego modelu edukacyjnego i poznawczego, który przyczynia się w niemałym stopniu do postępującej marginalizacji jej pozycji i znaczenia.

Natomiast współczesna reorientacja polonistyki, polegająca na ujmowaniu kanonicznych zagadnień języka i literatury w koniecznym powiązaniu z całością pola kulturowego (jego uwarunkowaniami, różnicowaniami i determinacjami), ów nadzarpnięty prestiż dyscypliny wydatnie podnosi; czyni z niej bowiem faktycznie uprzywilejowane – bo jedyne właściwie tak programowo zorientowane i stąd tworzące niezbędną przeciwwagę zarówno dla węzów zakrojonych, jak i przeciwnie, bardziej uniwersalnych kompetencji i specjalności – narzędzie zdobywania wiedzy: 1) o kulturze polskiej – w jej tyleż lokalnych, co globalnych czy uniwersalnych aspektach, 2) o kulturze i różnicowaniach kulturowych w ogólności. Można w tym widzieć szansę na odzyskanie dawnej misji, jak i perspektywę nowego a niełatwego zadania. W każdym razie zanoszą się na to, że polonistyka znajdzie się na centralnym miejscu wśród bardzo nielicznych dyscyplin (także w ramach humanistyki) odpowiedzialnych za „wyposażenie” uczących się w wiedzę o Polsce i polskości (mentalności, narodowych wartościach, kulturowych tradycjach...) – niesioną tu przez „dyskurs polonistyczny”, wsparty na wiedzy o polskim języku i literaturze.

Zatrzymałem się przy aktualnych uwarunkowaniach polonistyki krajowej. Nie po to jednak, by rozpatrzyć jej sytuację w izolacji od zewnętrznego kontekstu, a następnie postawić przed nią wyzwanie powrotu – czy „odpoznanie” swej przynależności – do europejskiej wspólnoty; tu rozumianej jako wspólnota lokalnych literatur narodowych. Całkiem przeciwnie: jestem zdania, że 1) ta na pozór zewnętrzna relacja jest w istocie wewnętrznym problemem polskiej literatury i kultury; i że 2) po przejściu z poziomu „ideologicznego” na poziom pragmatyczny (praktyki i instytucjonalnych zadań badawczo-edukacyjnych), prędko musi się okazać, że ta osobliwość dzisiejszej sytuacji krajowej polonistyki jest właśnie (czy może raczej trafniej byłoby powiedzieć uogólniająco: staje się właśnie) „zwyczajnością” uprawiania wiedzy o polskiej literaturze w ramach zagranicznych ośrodków slawistyczno-polonistycznych.

Odnosi się to oczywiście przede wszystkim do ośrodków na Zachodzie, gdzie ów „zwrot kulturowy” w dziedzinie dydaktyki (sprawności i kompetencje integrujące wiedzę o literaturze z wiedzą o kulturze, także ponadlokalną), programu badawczego (komparatystyka i cultural studies) i dyscyplinowego usytuowania (Polish Studies) dokonał się znacznie wcześniej. Stamtąd właśnie – co w tym miejscu nie zaszkodzi przypomnieć – polonistyka krajowa, w tym zwłaszcza krajowa historia literatury

Polonistyka na rozdrożu

czerpala niemalą pomoc, a także inspirację do przebudowy własnych tradycyjnych założeń, kategorii i narzędzi analitycznych. I stamtąd zresztą oczekiwać można najwcześniej wysyłanych sygnałów o potencjalnych zagrożeniach, wynikających z obranego kierunku rozwoju dyscypliny. Jeśli jednak mimo wszystko szukać jakichś „znaków szczególnych” sytuacji dzisiejszej, to chyba raczej w rzadkiej symbiozie cech sytuacji polonistyki krajowej i zagranicznej, podobieństwie uwarunkowań i perspektyw uprawiania wiedzy o polskiej literaturze.

Przykład polonistyki zagranicznej jest pouczający z przynajmniej jeszcze jednego powodu: oto uprzytamnia rzecz skądinąd oczywistą, że wbrew sugestii językowego określenia (którego liczba pojedyncza zdaje się zapowiadać jakąś jednolitą perspektywę czy stanowisko poznawcze), badania i programy prowadzone w każdym z tych ośrodków nacechowane są własną (lokalną, regionalną, narodową) specyfiką – także, a może zwłaszcza w zakresie prezentowanych obrazów polskiej literatury, jej historii, a nawet cech specyficznych. W rezultacie nasuwa się hipoteza, że „światowa” czy „europejska” perspektywa oglądu historii polskiej literatury ma charakter jawnej idealizacji, czy nawet hipostazy właściwej wszelkim obrazom „uogólnionego innego”, którym w tym przypadku nie odpowiada żaden empirycznie uchwytany typ praktyki literaturoznawczej.

Ale oznacza to przecież w konsekwencji, że cechy uniwersalne i rodzime są nierozdzielными składnikami tyleż stanowiska badawczo-interpretacyjnego, co rozpatrywanej literatury narodowej. Można by zapewne dopowiedzieć, iż jest to uboczny skutek efektu „globalizacji” (współobecności cech globalnych i lokalnych, uniwersalnych i rodzimych), jakimi odznacza się kultura współczesna; skutek widoczny również na obszarze polonistycznych badań literaturoznawczych. „Europejskość” oznaczałaby zatem być może przede wszystkim: i tę powinność przekształcania zewnętrznej relacji do (urzeczowionego) innego w stosunek wewnętrznygo różnicowania (pozwalający odnaleźć go w sobie) i zobowiązanie owego podwójnego uczestnictwa: zarówno w uniwersalnym (w europejskim wymiarze), jak i w lokalnym (narodowym) porządku wartości oraz tradycji ideowo-kulturowej.

Z pewnością można zgodzić się bez szczegółowego uzasadnienia, iż literatura polska owo znamię europejskości (w tym znaczeniu pojęte) posiada. Jednakże historia polskiej literatury z nie mniejszą wyrazistością pokazuje, że poszczególne epoki jej rozwoju w nierównym stopniu są tym znakiem przynależności naznaczone. Historia literatury dawnej („doramantycznej”) owo podwójne zakorzenienie, jak i otwartość na innego okazuje z o wiele większą łatwością. Historia XIX-wiecznej, „odromantycznej”, literatury ukazuje natomiast przede wszystkim konstytutywną moc tworzącego się zamkniętego symbolicznego uniwersum, które tyleż integruje, co izoluje – a może integruje za cenę izolacji – przydając w rezultacie polskiej literaturze piętno osobliwości i hermetyczności zarazem, ciężące odtąd w gruncie rzeczy nad całym jej obrazem. Nasuwa się myśl, że w uzyskaniu takiego efektu mają zapewne swój udział „narodowocentryczne” założenia dyskursu historycznoliterackiego (zwłaszcza tradycyjnego rodzaju), nastawionego na uchwycenie i opisanie wartości swoistych i to poprzez przypisanie im cechy wyjątkowości, uniepotrzebniającej właściwie

Wstęp

szerzej zakrojone operacje porównywania, obiektywizującego przełączania perspektyw czy kontekstowego relatywizowania.

Sytuacja nowoczesnej literatury XX wieku jest z tego punktu widzenia, jak myślę, szczególnie złożona i ciekawa. Polityka i historia, które dziewiętnastowieczną polską literaturę przywiodły w okowy i opłotki „obronnego nacjonalizmu”, w XX wieku działały z większą dynamiką i zmiennością, to włączając, to wyłączając literaturę i jej twórców raz w bardziej posłannicze (obronno-narodowe), raz bardziej uniwersalne misje i zadania. Tej złożoności mechanizmów procesu literackiego dobrze odpowiadają niejednoznaczne strategie historycznoliterackiego dyskursu, w którym przez większą część wieku rywalizowały z sobą dwie dążności. Pierwsza (silniejsza) zmierzała do uporządkowania całości przemian rozwojowych z perspektywy historycznej, traktowanej jako zewnętrzny wobec literatury zespół czynników, determinujących jej status, funkcje i formy przejawiania się. Druga zaś próbowała osiągnąć ten sam cel, przyjmując za obowiązującą perspektywę autonomiczny świat sztuki, uznawany za wewnętrzną przestrzeń swobodnego rozwoju, dokonującego się ponad granicami i wbrew wszelkim opresjom – jak i powinnościom – historyczno-ideologicznym. A ponieważ żadnej nie udało się oczywiście objąć całości literackiego dziedzictwa, więc też w praktyce najpowszechniej stosowano ujęcia eklektyczne, w potrzebie wspomagające się konkurencyjnymi kryteriami i metodami analizy.

Wydaje się, iż w tej sytuacji nie zaszkodzi rozważyć sensowności wcześniej wspomnianej perspektywy: uczynienia tzw. zewnętrznych kontekstów i uwarunkowań literatury aspektami jej „wewnętrznej” poetyki i problematyki. Sądzę bowiem, że obiecującym rozwiązaniem tych właśnie dylematów teorii procesu historycznoliterackiego (i syntezy historycznoliterackiej, jako jej konsekwencji) byłoby operowanie tak zbudowanymi pojęciami literackimi (epok, prądów, kierunków, poetyk...), by ich składnikami były określone zjawiska i procesy z zakresu kultury, historii, polityki, ideologii, systemów władzy itd. (o cechach tyleż lokalnie uwarunkowanych, co powszechnie reprezentowanych). Można też przypuszczać, że wówczas uchwycenie i określenie tego, co swoiste i niepowtarzalne, oraz tego, co relatywnie uniwersalne w polskim losie i w losie polskiej literatury, byłoby wreszcie możliwe. To zaś, po pierwsze, zapewniłoby owej niewątpliwej odrębności doświadczeń niezbędną wartość poznawczą, jak również ogólniejsze znaczenie. Po drugie, byłoby też nadzwyczaj pożądane – w szczególności, dla obiektywizacji obrazu polskiej literatury oraz uczynienia zrozumiałym osobliwego spłotu jej cech i uwarunkowań. Po trzecie, mogłoby (kto wie?) okazać się również ozdrowienie dla jej ducha – bo normalizujące, jeśli można tak powiedzieć, stosunki Polaka ze światem (i polskiego historyka literatury, przy sposobności).

Posłużę się przykładem z własnego (przynajmniej po części) doświadczenia. Nie wydaje mi się możliwe przygotowanie w pełni wartościowej syntezy historii polskiej literatury XX wieku bez wykorzystania szerokok zakresowego pojęcia modernizmu (obejmującego, co najmniej, okres końca XIX wieku po lata siedemdziesiąte); pojęcia, które pozostaje w rażącej nieprzystawalności do zdomowionego w polskiej historii literatury użycia tego terminu. W rozwijającej się dzisiaj coraz intensywniej dyskusji nad tą problematyką lista rozbieżności w prezentowanych poglądach i stanowiskach

Polonistyka na rozdrożu

jest bardzo długa, toteż tutaj chciałbym wspomnieć o trzech tylko kwestiach spornych. Po pierwsze, nie należy sądzić (wbrew pewnym pozorom), że mamy tu do czynienia z opozycją pomiędzy rodzimym zakresem pojęciowym a importowanym (tu: z Zachodu). Faktycznie oba zakresy tego pojęcia mają za sobą tyleż rodzimych uzasadnień, antecedenencji i świadectw, co zaczerpniętych z europejskiej literatury i jej historii; tyle, że starsze zdążyło się zdomować, wrosnąć w obiegowy język krajowej historii literatury.

Po drugie, szerokok zakresowe pojęcie modernizmu obejmuje m.in. ogół cech głównych poetyk, kierunków i prądów literackich, ich wzajemne powiązanie i zhierarchizowanie, a także podstawowe modele literatury, jej odniesień, zadań, funkcjonowania w ramach obiegów literackich, etc. Nie oznacza to jednakże, iżby którakolwiek z europejskich literatur narodowych urzeczywistniała w pełni ten ogólny wzorzec. Każda realizuje własny wariant „europejskiego modernizmu”, różniący się od pozostałych tyłoma cechami, że lista „niepodobieństw” dorównuje niemal podobieństwom (zapewne zresztą podobna pod tym względem jest sytuacja innych epokowych czy prądowych pojęć). Pojęcie europejskiego modernizmu ma w tych warunkach status podobny temu, jaki intertekstualna poetyka przypisuje pojęciu archetektu; nigdy empirycznie nie reprezentowanego, a tworzonego jako swoisty inwariant faktycznie występujących wariantów.

Po trzecie, to rozumienie modernizmu mieści w sobie również historię szeroko rozumianej kultury; w tym m.in. cywilizacyjnego rozwoju, nowoczesnej mentalności, doświadczeń będących udziałem jednostek w obszarze własnej prywatności, w stosunkach z innymi i w sferze instytucji życia publicznego, a także w losie zbiorowości i narodów (wolności i zniewolenia, przemocy i oporu, systemów totalitarnych i opresji ideologicznej)... Nikt, oczywiście, sądzić nie może, iż mogłoby się udać stworzenie pełnej, zamkniętej listy formacyjnych doświadczeń człowieka przełomu XX i XXI wieku czy nowoczesnego Europejczyka, ani też wykazu ekwiwalentnych doświadczeń bądź przeżyć (te są bowiem niewymienne). Jednakże podjęcie próby stworzenia siatki historyczno-kulturowych kategorii i opozycji, obejmującej cechy lokalne i globalne (czy bodaj ponadregionalne) jest niezbędne, aby literackie doświadczenie nowoczesności – wszystko jedno: własnej czy obcej kultury – mogło poddać się wyobrażeniu, opisowi i zrozumieniu (lub przynajmniej zrozumieniu przyczyn niemożliwości wyobrażenia, pojęcia czy przedstawienia).

Zmierzam do konkluzji, w przeświadczeniu, że problemy zakresu i statusu pojęcia modernizmu dostarczają niejakić wskazówek dla zrozumienia relacji polskiej literatury do bardziej uniwersalnej wspólnoty doświadczeń; w tym i europejskiego ducha, którego szukać trzeba, w moim przekonaniu, nie tyle w niebie idei czy esencji (w postaci jakiejś niezmiennej substancji „europejskości”, zewnętrznej instancji, do której pretendują i której wzorcem są mierzone literatury narodowe), ile raczej „między tekstami” literatur i doświadczeń kulturowych; we wspólnej przestrzeni budowanej ich antagonistyczną współpracą. Rozdroże, na którym znajduje się dziś polonistyka wraz z syntezą historycznoliteracką jako jej reprezentacyjną agendą, skłania do

Wstęp

refleksji nie tylko nad kierunkiem rozwoju, ale właściwie nawet i nad samą racją jej bytu. Sądę zresztą, że nie ma tu wielkiego wyboru. Program zachowawczy, ochrony wyjątkowości dziejów narodowej literatury i jej ducha, prowadzić musi dzisiaj nie tylko do wyłączenia jej udziału z tworzenia europejskiego dziedzictwa, ale i do marginalizacji pozycji dyscypliny wśród innych dyscyplin krajowej humanistyki. Program zreformowanej porównawczo i kulturowo wiedzy o polskiej literaturze nie tylko daje szansę podniesienia jej statusu (w obu wspomnianych wymiarach), ale też pozwala odkryć jej zaiste niezwykłą (i poznawczo i badawczo) atrakcyjność.

Starłem się tu wystrzegać wypowiadania wartościujących sądów na temat polskiej literatury (a zwłaszcza jej rangi); na koniec jednak zauważę, iż właśnie ta perspektywa oglądu docenić pozwala jej niezwykle walory. Mamy oto bowiem do czynienia z przypadkiem niewielkiej literatury narodowej, na przykładzie której dziejów, uwarunkowań, specyfiki sprawdzać możemy działanie właściwie wszystkich zasadniczych czynników (kategorii, parametrów, relacji...), warunkujących i specyfikujących kształt i wartość narodowej literatury (dla przykładu: naśladownictwa i oryginalności, autonomii i zaangażowania, dominacji i podległości, wielości i jedności – etnicznej, kulturowej, językowej). Półzartem można byłoby nawet powiedzieć, że trudno chyba znaleźć wiele przykładów literatury tak wzorcowo nacechowanej nieomal pełnym repertuarem zmiennych artystyczno-kulturowych, literatury tak silnie naznaczonej tyleż meandrami europejskiego ducha, co i genius loci tej rzadziej nawiedzanej przez niego części kontynentu.

Ryszard NYCZ

Włodzimierz BOLECKI

Od „postmodernizmu” do „modernizmu”
(Wat – inne doświadczenie)

Futurystyczne początki twórczości Aleksandra Wata, jej związki z awangardowymi ruchami artystycznymi lat dwudziestych prowokują badaczy do traktowania dziś Wata jako jednego z pierwszych polskich postmodernistów. Na pokusę takiej kwalifikacji wystawia historyków literatury przede wszystkim debiutancki, najbardziej zagadkowy, ale chyba już najlepiej opisany utwór Wata, czyli poemat prozą pt. *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*. Radykalny antymimetyzm *Piecyka* polegający na odrzuceniu denotacji większości sformułowań, kojarzy się niekiedy badaczom literatury współczesnej z ulubioną tezą „postmodernistów”, zgodnie z którą teksty odsyłają nie do rzeczywistości, lecz do samych siebie, czyli do innych tekstów. Równocześnie wszechobecna metatekstowość, parodystyczność, rozmaite sposoby kwestionowania reguł wypowiedzi mimetycznej (reprezentacji i przedstawiania świata) oraz jawnie antymłodopolski charakter utworu Wata zachęcają do identyfikowania go z estetyką uważaną potocznie za postmodernistyczną.

Nie sądzę, by to wystarczyło, żeby traktować ten tekst jako jeden z najwcześniejszych przykładów „postmoderny” w Polsce.

Wypredzając dalsze rozważania, powiem od razu, że twórczość Aleksandra Wata jest moim zdaniem charakterystycznym przykładem polskiego (wschodnioeuropejskiego) modernizmu. Dopiero rozpatrywana w takiej perspektywie odsłania niezauważalną wcześniej konsekwencję i logikę swego rozwoju.

„Postmodernizująca lektura” futurystycznych utworów Wata odrywa je zarówno od kontekstu historycznego, jak i – przede wszystkim – od pozostałej twórczości pisarza. W obrębie takiej lektury nie sposób bowiem wytłumaczyć ani ewolucji twórczości Wata, ani całości jej problematyki. Dlaczego Wat – rzekomo „postmodernista” – nie kontynuował literackiego eksperymentu swego debiutanckiego

utworu? I po drugie, czy twórczość Wata istnieje jako całość, czy tylko jako luźny zbiór kolejnych dokonań literackich? Jeśli *Piecyk*, a z nim pozostałe futurystyczne teksty Wata miałyby być przykładami utworów postmodernistycznych, to rozpatrywana jako całość twórczość Aleksandra Wata rozwija się jednak w przeciwnym kierunku, niż sugeruje to „interpretacja postmodernizująca”. Po rzekomo „postmodernistycznym” *Piecyku* pojawiają się przecież w twórczości Wata utwory, których nikt nawet nie próbuje łączyć z postmodernizmem. Można je rozmaicie określać, ale nie ulega wątpliwości, że *Bezrobotny Lucyfer*, publicystyka lat trzydziestych, *Moralia*, *Ucieczka Lotha*, *Dziennik bez samogłosek*, *Rapsodie polityczne* kontynuują *de facto* problematykę modernizmu. Postmodernizującej lekturze *Piecyka* sprzyja natomiast wyizolowanie tego utworu z całej twórczości Wata ze względu na jego poetykę oraz poszatkowanie całej twórczości na odrębne teksty – usankcjonowane zresztą przez samego pisarza. Wat bowiem odcinał się od swoich poszczególnych utworów.

W *Moim wieku* Wat, opowiadając Miłoszowi o swej futurystycznej twórczości, skazał ją praktycznie na nieistnienie. To samo uczynił zresztą już wcześniej, w latach trzydziestych, gdy twórczość literacką z poprzedniej dekady zastąpił prokomunistyczną publicystyką na łamach „Miesięcznika Literackiego”. Po wojnie jednak, po powrocie z ZSRR, i tę drugą dekadę swojej twórczości skazał na nieistnienie, pisząc odręcznie na roczniku tego pisma, że było one dowodem jego „hańby” i „nikczemnienia” w komunizmie (powtarzał kilkakrotnie te formuły w swych zapisach diarystycznych). Wat usunął zatem ze swej biografii twórczej dorobek całego Dwudziestolecia (1919-1939)! Zrezygnował też z kontynuacji pisania powieści *Ucieczka Lotha*, uznając ją za utwór niemożliwy do ukończenia, oraz z publikacji napisanego na początku lat pięćdziesiątych dramatu pt. *Kobiety z Monte Olivetto* (opublikował go w 2000 r. J. Zieliński). *Moralia*, *Dziennik bez samogłosek*, *Rapsodie polityczne* – to także utwory przez pisarza nie przygotowane do druku.

Analizując stosunek Wata do jego własnej twórczości, można by więc skonstruować autoportret pisarza, który stale odrzuca swoje kolejne autorskie wcielenia: pisarza-futurysty, pisarza-marksisty, prokomunistycznego publicysty, pisarza-realisty. Sam Wat określił to dowcipnie za pomocą pełnej sarkazmu formuły: „ta moja małpia niecierpliwość przeskakowania z drzewa na drzewo!”¹. Ale podział twórczości Wata na osobne utwory to nie klucz interpretacyjny, lecz zaledwie świadectwo skomplikowanego procesu twórczego.

*

Można jednak na dorobek Wata spojrzeć z całkiem odmiennej perspektywy. Autodestrukcja wkomponowana w pisarskie działania Wata nie jest przecież jedyną cechą jego artystycznej autobiografii. Kwestionowaniu przez pisarza kolejnych etapów twórczości towarzyszy bowiem ruch dokładnie przeciwny i na pozór

^{1/} A. Wat *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 251. Dalej w tekście oznaczany literami DBS, z podanym numerem strony.

Bolecki Od „postmodernizmu” do „modernizmu”

całkiem sprzeczny z tym pierwszym. Obok bezpardonowej krytyki epizodu futurystycznego znajdujemy bowiem w autokomentarzach pisarza nieustanną pochwałę *Piecyka*. Z jednej strony, jest on dla Wata przykładem wczesnofuturystycznego „nihilizmu”, który – jak Wat pisał o sobie – przywiódł go do ruchu komunistycznego i za udział w którym został „pokarany” całym późniejszym życiem. Z drugiej strony, ten sam *Piecyk* staje się w autokomentarzach Wata objawieniem, proroczą wizją, w której został przewidziany cały przyszły los pisarza, i który wyprzedził najważniejsze eksperymenty artystyczne w polskiej i europejskiej poezji. Wystarczy tu przypomnieć, że zdaniem Wata *Piecyk* wyprzedził surrealizm, neosymbolizm lat trzydziestych (poezję Czechowicza), lingwistyczną poezję Mirona Białoszewskiego, filozofię młodości w *Operetce* Gombrowicza oraz anarchizm beatników z lat sześćdziesiątych, czyli hippisów. A lista paralel i parantel jest znacznie dłuższa. Całkiem nieźle, jak na utwór „nihilisty”...

Ten ruch nieustannego autokomentowania, scalający życie i twórczość, jest świadectwem osobliwej jedności dzieła Wata i pozwala łączyć w spójną całość utwory, które zazwyczaj traktujemy tak, jakby zostały napisane przez różnych Aleksandrów Watów. O jedności dzieła Wata decyduje tu nieustanne powracanie autorefleksji pisarza do różnych okresów własnej twórczości – i nie ma tu znaczenia, że Wat raz je odrzuca, innym razem je akceptuje. Istotne jest to, że stałym tematem autorefleksji Wata są ponawiane próby odpowiedzi na pytanie, jaki jest sens jego dotychczasowych utworów, jaki jest sens tego, co kiedyś napisał, zrobił i czego doświadczył.

Dyskursywne teksty Wata oraz niektóre jego wiersze mogą być przykładami – formalnie rzecz biorąc – wyjątkowo intensywnej autointertekstualności. Polega ona, oprócz autokomentowania, na przywoływaniu w różnych utworach tych samych przykładów, sformułowań, cytatów, nazwisk, wydarzeń *etc.* Wat wypisuje cytaty z historyków greckich, z pism ojców Kościoła, filozofów, pisarzy, polityków, z tekstów literackich czy rozpraw naukowych. We wszystkich tych przytoczeniach przewija się kilka stałych tematów, wśród których do najczęstszych należą: przemoc i terror w historii, mechanizmy sprawowania władzy, przykłady unicestwiania jednostki i sposoby jej zniewalania w systemach totalitarnych. Jeśli traktować tę autointertekstualność wyłącznie formalnie, to może ona sprawiać wrażenie zbędnych powtórzeń, braku ostatecznego opracowania tekstów, których pisarz nie zdążył przygotować do druku. Każde z tych tłumaczeń nie unieważnia jednak innej, a dla mnie ważniejszej, interpretacji. Otóż Wat – wbrew potocznemu przekonaniu, że całe życie zmieniał tematy i dziedziny twórczości – całe życie pisał jakby jedną książkę. Widać to szczególnie wyraźnie, gdy czytamy jego teksty dyskursywne: *Dziennik bez samogłosek*, *Moralia*, *Rapsodie polityczne*, *Świat na haku i pod kluczem*, *Śmierć starego bolszewika*, *Dziewięć uwag do portretu Józefa Stalina*, no i oczywiście *Mój wiek*, *etc.* Formalne różnice między tymi tekstami są niewielkie, a poszczególne rozważania mogłyby się znaleźć w każdym z nich.

Charakterystyczne, że w swoich autokomentarzach Wat traktuje poszczególne utwory tak, jakby ich problematyka – mimo zasadniczych różnic poetyk – była po-

równywalna. Interpretuje je w ramach nadrzędnego porządku, którym jest raz jego biografia, innym razem – wydarzenia historyczne w Europie Wschodniej. Autokomentarze Wata bynajmniej nie różnicują poszczególnych utworów. Narzucają im natomiast jednolitą perspektywę interpretacyjną, która – w sposób dla czytelnika często niewidoczny – gruntownie zmienia historyczny sens poszczególnych tekstów. Widać to doskonale w powojennych komentarzach do utworów futurystycznych. Wat, jak wiadomo, uznał je za dowód „młodzieńczego nihilizmu”, który miał go porazić, zatruć, czy nawet unicestwić. Pisał: „nie wytrzymałszy swojego nihilizmu, konsekwentnie, do końca rzuciłem się z oczyma zamkniętymi w komunizowanie” (DBS, s. 256).

Jednak żaden z wczesnych utworów Wata – czytany *ira et studio* – nie upoważnia do interpretacji, którą sformułował sam autor. Komentując po latach całą swą twórczość, Wat interpretował ją nie w porządku powstawania i sensu poszczególnych utworów, lecz w perspektywie swego późniejszego, czyli wojennego i powojennego *d o ś w i a d c z e n i a* historycznego. Kryterium oceny stało się w tych autokomentarzach nie faktyczne dokonanie artystyczne, lecz werbalizowane stopniowo przez pisarza rozumienie wydarzeń historycznych, w których Wat uczestniczył. Inaczej mówiąc, sens poszczególnych utworów Wat zrelatywizował do swego rozumienia wydarzeń historycznych XX w. i do własnego w nich miejsca. Wat-komentator i *ś w i a d e k „n a s z e g o w i e k u”* zastąpił w nich Wata-autora.

W dyskursie Wata można odnaleźć następującą regułę hermeneutyczną: aby zinterpretować swoje utwory trzeba najpierw zrozumieć siebie, ale aby zrozumieć siebie, trzeba zrozumieć swoje doświadczenie historyczne. „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytym gwarantem jest szczerść – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, k t ó r a w e d ł u g k r y t y k ó w n i e p o w i n n a n i k o g o o b c h o d z i ć” (DBS, s. 249, podkr. moje). Te dwie hermeneutyczne kategorie, „doświadczenie” i „rozumienie”, którymi Wat tłumaczy sens swojej twórczości, są jednak bardzo odległe od założeń „lektury postmodernistycznej”...

Nie tylko autokomentarze czy zapisane w tekstach Wata tematy i sytuacje świadczą o nadrzędności refleksji hermeneutycznej nad wszystkim, co Wat pisze. Używając niekiedy trzeciej osoby jako podmiotu gramatycznego, Wat prowadzi wewnętrzny dialog z samym sobą, co pozwala traktować dyskurs wpisany w jego teksty jako odmianę *soliloquium* (*nb.* była to bardzo popularna forma narracyjna w okresie Młodej Polski). „Nad wszystkim – czytamy we *Wstępie* do eseju pt. *Dostojewski i Stalin* – dominuje chęć z r o z u m i e n i a tego, co się przytrafiło autorowi i milionom ludzi, co kształtowało czy zwichnęło, czy zbakierowało losy jego (czyli Wata) i milionów ludzi. Z r o z u m i e ć”^{2/} (podkr. Wata). To doświadczenie, które Wat chciał zrozumieć w swoich utworach, zostało przez niego nazwane

^{2/} Cyt. za: A. Wat *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, Londyn 1985, oprac. K. Rutkowski, s. 187; Warszawa 1991, s. 259. Dalej w tekście oznaczany literami SNHiP i numerem strony.

Bolecki Od „postmodernizmu” do „modernizmu”

wprost: „centralnym doświadczeniem autora przez wszystkie lata dojrzałości był komunizm w swoim spełnieniu stalinowskim” (SNHiP, Londyn s. 187, Warszawa, s. 259). W innym miejscu Wat doda: „komunizm był centralnym zjawiskiem naszego stulecia” (*Dziewięć uwag do portretu Józefa Stalina*, w: SNHiP, Londyn, s. 139; Warszawa, s. 193), „największą zagadką, naszą zagadką, zagadką dziejów i nie mogę o nim przestać myśleć” (DBS, s. 227).

Gdziekolwiek zatem Wat przebywał: w Polsce, we Francji, w Szwajcarii, we Włoszech, w USA, nieustannie powracał pamięcią do swojego pobytu w ZSRR. Wspomnienia z pobytu w Związku Sowieckim tworzą główne ramy doświadczenia historycznego i osobistego, które Wat wozi ze sobą wszędzie po świecie, a zarazem są podstawowymi składnikami jego interpretacji kultury XX wieku.

To, co tylko ja mogłem powiedzieć na Zachodzie, tzn. pewien specyficzny sposób doświadczenia przez lat 30 bez przerwy i to z różnych usytuowań (wyznawca, renegat, szczerzyżając, ofiara i – na miejscu, w ZSRR, i w Polsce komunistycznej – zawzięty przeciwnik, bez przyłbicy), to wszystko, czym mogłem zainteresować Zachód [...]. [DBS, s. 289]

Dla Zachodu komunizm jest jedną z wielkich utopii społecznych, niosącą nadzieję na wyzwolenie od konfliktów społecznych kapitalizmu. Tymczasem dla Wata komunizm jest społecznym i cywilizacyjnym atawizmem. Redukcją wszystkiego do form najbardziej prymitywnych, cofnięciem się ludzkości wstecz, do etapów, których nie można nazwać inaczej jak barbarzyństwem (SNHiP, Londyn, s. 138; Warszawa, s. 191). Przez cały czas po wojnie – w esejach, w wierszach, w prozie i wspomnieniach – Wat pisze więc swój wielki *t r a k t a t o k o m u n i z m i e*.

Przyczyną, z powodu której Wat uczynił z komunizmu podstawowy temat swojej powojennej twórczości, była nie tylko chęć „wyrzucenia z siebie” tego doświadczenia (pisał: „muszę się go pozbyć, tyle lat już gnije we mnie”, DBS, s. 227), lecz także przekonanie, że rozumienie komunizmu stanowi zasadniczy element kulturowej różnicy pomiędzy wschodnią a zachodnią częścią Europy. Dlatego zdaniem Wata konieczne jest uprawianie „hermeneutyki historycznej”, wskazywanie na odmienne rozumienie świata w zależności od odmienności doświadczenia historycznego. Dzięki osobistemu doświadczeniu komunizm nie jest dla Wata – tak jak dla jego zachodnich zwolenników – jedynie *r z e c z y w i s t o ś c i ą z b u d o w a n ą z e s ł ó w*, lecz faktem empirycznym: realnością zbrodni, kłamstwa, nędzy, głodu, cierpienia i upokorzenia milionów ludzi. Znamienne, że Wat-poeta zamiast pisać studia o XX-wiecznej poezji, której był przecież znakomitym znawcą, pisał studia o ... komunizmie, o stalinizmie, o socrealizmie. I tłumaczył to następująco: zadaniem poety jest obcowanie ze słowem, rozumienie cudzych słów, a komunizm jest zjawiskiem opartym na słowie. W ten sposób poeta stał się politologiem. Centralne miejsce w rozważaniach Wata nad sowieckim komunizmem zajmują bowiem analizy języka. „Stalin ulokował mowę ludzką nie tylko poza dobrem i złem, to bagatela, ale poza prawdą i fałszem, kłamstwem i szczerością. *Jenseits von Wahrheit und Lüge*. [...] To klucz podstawowy po dzień dzisiejszy semanty-

ki komunistycznej: każde słowo może oznaczać każdą rzecz” (DBS, s. 251). Skutkiem odizolowania komunistycznej semantyki od semantyk społecznie i historycznie uformowanych, a więc naturalnych, stała się „deprawacja i korupcja języka ludzkiego” (SNHiP, Londyn, s. 29; Warszawa, s. 49).

Czy zatem studia nad komunizmem są jedynie wynikiem politycznych przemysłów Wata po opuszczeniu ZSRR?

Pozytywna odpowiedź nie byłaby błędem – wszystko, co Wat publikował na temat komunizmu przed wojną, miało, jak wiadomo, sens zupełnie przeciwny. Pisarstwo Wata przed wojną (np. utwory futurystyczne, publicystyka) i po wojnie było pod tym względem rzeczywiście zupełnie odmienne. Moja teza jest jednak inna: rozumienie komunizmu mieści się w pisarstwie Wata w tym samym polu problemowym, które zostało wyznaczone przez problemy międzywojennego modernizmu, które Wat zrealizował wcześniej w swojej twórczości. Na pierwszy rzut oka teza ta jest karkołomna, prowadzi bowiem do wniosku, że – wbrew autokomentarzom pisarza – istnieje na przykład bezpośredni związek między twórczością z okresu futurystycznego a późniejszymi studiami nt. sowieckiego komunizmu. Jak można by tę tezę uzasadnić?

Jedną z podstawowych cech twórczości młodego Wata jest rozbudowana do niezwykłych rozmiarów repetytywność, cytatowość, gromadzenie w tekście niekończących się aluzji, odsyłaczy, parafraz i przywołań różnych tekstów kultury. Doskonałym przykładem może tu być twórczość futurystyczna Wata, a szczególnie *Piecyk*. „Dziwny to zaiste utwór futurystyczny – pisałem kilka lat temu – w którym cuda techniki zastępowane są przez potwory i monstra, któremu patronują Poe, Rimbaud i Baudelaire, i który przed oczami czytelnika rozsypuje setki składników należących do kultury egipskiej i greckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej, pochodzących z epoki średniowiecza, baroku i romantyzmu, i – oczywiście – co już mniej dziwi (Młodej Polski). [...] Miejscem jego narodzenia jest biblioteka”. Do tych patronów *Piecyka* za niezbędne uważam dziś dodanie S. Przybyszewskiego, a konkretnie jego utworu pt. *Requiem aeternam* (*Totenmesse* 1893, pełne wydanie polskie: 1904), w którym technika narracji, kreacja podmiotu a przede wszystkim lawina aluzji i erudycyjnych odsyłaczy sprawia wrażenie rzeczywistego pierwowzoru utworu Wata (który umknął uwagi badaczy).

Funkcją tej kaskady cytatów była w *Piecyku* radykalna diagnoza kultury, polegająca na odrzuceniu, a *de facto* na zniszczeniu, dyskursu młodopolskiego. Ta repetytywność – modernistyczna w swej istocie – pozostała podstawowym, poznawczym i światopoglądowym, narzędziem Watowskich analiz tekstów kultury. Po wielu latach Wat pisał następująco.

Ten nadmiar cytatów, paralel, analogii, jeżeli jest niedobrym zwyczajem autora, nie służy jednak żadnej ornamentyce erudycyjnej. Po prostu, zamiast mówić od siebie, wolę przytaczać to, co mi usłużna pamięć podsuwa w lepszym określeniu, niż sam potrafię powiedzieć. A poza tym, przy każdym takim odsyłaczu, mam cele intelektualne perfidne: chcę, nie stawiając pedantycznych kropek nad „i”, sugerować wątki genetyczne, powinno-

Bolecki Od „postmodernizmu” do „modernizmu”

wactwa strukturalne między różnymi, z gruntu różnymi zjawiskami. Wychodzę bowiem z założenia, że stalinizm, czyli komunizm zrealizowany, jest w swoim szczytowym momencie zjawiskiem w dziejach ludzkości nowym, istotnie od wszystkiego odmiennym, nie sposób go więc pojąć inaczej niż przez dalekie niestety lustra analogii. [SNHiP, Londyn, s. 169; Warszawa, s. 235]

Nowość jako powtórzenie, ale powtórzenie, które deformuje dawne elementy, które doprowadza je do paroksyzmu, czyli faktycznie je niszczy – czyż nie jest to sformułowana przy innej okazji i w nieco inny sposób historiozofia Wata-futurysty?

Oto jak ją Wat komentował po latach:

[...] budzi się we mnie i od razu potężniejsze poczucie *du déjà vu*, *du déjà vécu*, a tylko ono, ono jedno daje mi poczucie, że naprawdę żyję [...]. Tego, tylko tego mi trzeba, właśnie mnie, niegdyś awanturczemu awangardziście: wiedzieć, dotknąć, odczuć, że to, co jest, już było [...]. Tego, właśnie tego stwierdzenia *du déjà vu*, *du déjà vécu* szukam stale i szukam nie tylko w życiu, ale, wbrew pozorom, w moich wierszach, i w tym upatruję moją odmienną na tle dzisiejszej poezji. [...] nie nowości szukam, ale właśnie ciągłego uwierzytelniania nowych układów rzeczy, słów, rytmów dawnych, wielokrotnie już przeżytych. *Nihil novi* nie jest filozofią moją, jest moją tarczą, bo w nowym jest przerażający sens nieistnienia, skoro „nowe”, o ile jest nowe, powstało z niczego. Mój z nałogu maskowany strach śmierci [...] przyjął postać strachu przed nowym. [DBS, s. 125-126]

Tymi deklaracjami Wat wpisuje się tu, po kilkudziesięciu latach, w jeden z najważniejszych dylematów wczesnomodernistycznej estetyki. Na pograniczu Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego wyrażał się on w podejmowaniu sprawdzonych pierwowzorów literackich dla ekspresji nowych koncepcji artystycznych. Z jednej strony, był wyrazem poczucia ciągłości kultury, a z drugiej – konieczności wyrażania nowych doświadczeń. Wat miał tu znakomitych poprzedników: dość wymienić takie nazwiska, jak: Roman Jaworski, Tadeusz Miciński czy Witkacy. Kontekstem była tu tradycja modernistycznej groteski, która swój szczytowy wyraz znalazła w secesji. Tej samej secesji, o której aktualność jeszcze w latach sześćdziesiątych Wat spierał się z Miłoszem (DBS, s. 172). Mitologiczna groteska z secesyjnego *Piecyka* odżywa po wojnie w licznych aluzjach i symbolice mitologicznej wszystkich późniejszych utworów Wata – szczególnie w *Wierszach śródziemnomorskich*. Odżywa w podwójnym znaczeniu tego słowa: jako nawiązanie do uniwersalnego, modernistycznego repertuaru motywów mitologicznych popularnych na przełomie wieków oraz jako dosłowne ożywienie i odrodzenie tej symboliki mitologicznej, którą Wat systematycznie i z premedytacją niszczył w *Piecyku* i innych utworach futurystycznych.

Po doświadczeniu sowieckim ta dawna estetyka i filozofia kultury przyjęła w twórczości Wata postać przekonania, że „Komunizm ma głębokie i prądawne korzenie, wszystko się (ze sobą) wiąże [...] Stąd moje referencje do rzeczy najodleglejszych i moja cytomania” (SNHiP, Londyn, s. 180; Warszawa, s. 251). „Stare sfor-

mulowania dawnych mędrców – dodaje Wat – (trafiają) głębiej w dzisiejszy komunizm niż biblioteki dzieł sowietologicznych” (SNHiP, Londyn, s. 180; Warszawa, s. 250).

Nazwałem przed laty Wata „regresywnym futurystą”, ponieważ w historiozofię i estetykę jego utworów futurystycznych wpisana jest nietzscheańska idea „wiecznego powrotu”. Tam, gdzie futuryści widzieli nieograniczoną ekspansję i nowe formy cywilizacji oraz twórczości, tam Wat dostrzegał nie tylko kontynuację starych wzorów, postaw i mentalności, ale nawet redukcję do form pierwotnych³. Tę samą regresywną perspektywę można odkryć w jego powojennych studiach nad komunizmem.

W rzekomej „nowości” czy „nowoczesności” komunizmu Wat odkrył – i stale to powtarzał – zdziczenie cywilizacji. „Świat komunizmu jest [...] światem zacofania, retrogradacji ku strukturom dawniejszym, niekiedy bardzo dawnym, niekiedy archaicznym” (SNHiP, Londyn, s. 138, por. 166; Warszawa, s. 191, por. 230). Ale czyż nie jest to temat *Bezrobotnego Lucyfera*, a konkretnie opowieści pt. *Historia ostatniej rewolucji w Anglii*? Stalin – jak pisali koledzy Wata – „słoneczko narodów”, to dla Wata po prostu „homunculus” (SNHiP, Londyn, s. 165; Warszawa, s. 229). A przecież ten epitet, którego Wat użył w eseju *Dziewięć uwag do portretu Stalina* w połowie lat sześćdziesiątych, jest autocytatem z jego wyliczeń groteskowych monstrów w *Piecyku* opublikowanym blisko pół wieku wcześniej! Z kolei w powstałych w tym samym czasie *Rapsodiach politycznych*, charakteryzując rolę gazet, Wat zamieścił autocytat z opowiadania pt. *Bezrobotny Lucyfer* z roku 1927: „Prymitywna prasa drukarska Gutenberga to stajenka betlejemiska czasów nowożytnych” (SNHiP, Londyn, s. 218; Warszawa, s. 293). Zastanawiająca jest ta aktualizacja tekstu odrzuconego wcześniej przez Wata jako dowód jego młodzieńczego „nihilizmu”.

Skondensowane uzupełnienie tej problematyki znajduje się w eseju *Kilka uwag o rzeczywistości sowieckiej w literaturze*. Wat wpisał w ten esej znamienne koncepcje rozumienia literatury. Literatura nie jest zwierciadłem rzeczywistości – taka teza ucieszyłaby każdego, kto chciałby widzieć w Wacie postmodernistę. Sens jego tezy jest jednak zupełnie niepostmodernistyczny. Literatura – powiada Wat – nie jest „zwierciadłem”, ale tylko dlatego, że to rzeczywistość pozwala nam zinterpretować literaturę. A jedyną rzeczywistością, jaką znam – dodaje Wat – jest moje osobiste doświadczenie sowietyzmu. Literatura sowiecka jest więc dla Wata fenomenem językowym. Rzecz jednak w tym, że fenomenem językowym jest dla Wata cały komunizm, łącznie z tekstami Stalina. Ten fenomen polega na tym, że po raz pierwszy w dziejach literatura jako twór językowy została odcięta od „korzeni egzystencjalnych i moralnych” wszelkiej twórczości. (SNHiP, Londyn, s. 106; Warszawa, s. 150-151). Literatura sowiecka była dla niego nowym bytem językowo-moralnym, ponieważ komunizm dokonał radykalnej zmiany semantycznych podstaw języka jako medium komunikacji społecznej. Funkcją komunizmu – a w literaturze

^{3/} Por. W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów*, Kraków 1999, s. 182-200.

Bolecki Od „postmodernizmu” do „modernizmu”

tw. socrealizmu – było zdaniem Wata odwracanie znaczeń języka (SNHiP, Londyn, s. 122; Warszawa, s. 173). „Oryginalność dziejowa komunizmu polega przede wszystkim na tym, że jest on jedyną w historii przeogromną anterpryzą wynaturzenia języka, totalnie i od podstaw” (DBS). Podstawowym środkiem sowietyzacji mowy stała się więc instrumentalizacja i semantyczna degeneracja języka, czyli – jak pisał Wat – przemieszczenie języka poza prawdę i fałsz, szczerość i kłamstwo. „Nasz sposób pojmowania świata i nasza cywilizacja [...] zakładają i rozróżniają pewne zgodności między słowem a rzeczą, rzeczywistością a językiem, których nie wolno ze sobą mieszać”. „Nasza semantyka zakłada – cytuje Wat z uznaniem współczesnego filozofa języka (H.J. Poosa) – uniwersalność ludzkiego umysłu i obiektywizm systemu wszystkich znaczeń”. I pisze dalej: „świat rzeczywisty nie jest światem halucynacji i fikcji, które może wytwarzać język” (SNHiP, Londyn, s. 119; Warszawa, s. 165).

Tłumaczyć to na dzisiejszą terminologię: świat wirtualny nie jest światem rzeczywistym, ale tylko dzięki temu ostatniemu możemy odróżnić fikcję ideologiczną od rzeczywistości. „Żeby nie ulec pozorom – pisze Wat – trzeba powrócić do bezpośredniego cielesnego doświadczenia” (SNHiP, Londyn, s. 106; Warszawa, s. 151). Akceptując tezę o „obiektywności” znaczeń jako fundamentu kultury, odrzucając akceptację rzeczywistości werbalnej jako miarę rzeczywistości i czyniąc z empirycznego, osobistego doświadczenia kryterium rozumienia świata – Wat znalazł się na antypodach konceptów teoretyków postmodernizmu.

W codzienności, propagandzie i sztuce komunizmu Wata przerażała tandeta, nuda i trywialność. Tak też pisarz traktował literaturę socrealizmu. I ta perspektywa nie jest w pisarstwie Wata nowa. Kilkadziesiąt lat wcześniej moderniści przełomu wieków, a potem futuryści w codzienności dostrzegali jedynie banalność, trywialność i filisterstwo. I ten wątek ma w estetyce Wata znacznie dłuższe trwanie niż tylko obserwacja rzeczywistości sowieckiej. Futurystom – pisze A. Turowski – w istocie bardziej „chodziło o bulwersowanie mieszczańskiej opinii niż o negację samej sztuki. W tym sensie byli też spadkobiercami modernistów formułujących antymieszczański program walki z filistrami, zachowując przy zmianie obrazowania i rozluźnieniu konwencji strukturę i funkcję obrazu”.

Najczęściej zauważanym określeniem komunizmu w pismach Wata jest stwierdzenie „diabelskości” tego systemu i opis diabła zobaczonego przez Wata podczas pobytu na Łubiance. Warto jednak pamiętać, że wywody Wata w *Moim wieku* są niczym innym jak kontynuacją tej samej literackiej metafory, którą po raz pierwszy Wat rozbudował w opowieści pt. *Bezrobotny Lucyfer* (1927). Mówiąc inaczej, w obu utworach Wat sięgnął do typowej figury modernistycznego satanizmu, tego samego, którego najsławniejszą modernistyczną realizacją jest *Doktor Faustus* T. Manna. Satanistyczne metafory Wata informują nie tyle o istocie komunizmu – tu pozostają jedynie metaforami – co o sposobie, w jaki Wat o mówi o komunizmie, to znaczy o tym, że charakteryzując komunizm, Wat pozostał w kręgu modernistycznej ekspresji językowej – w kręgu problematyki wyrażanej pytaniem św. Augustyna „*Unde sit malum?*”. W odpowiedzi na to pytanie literatura przełomu wieków stwo-

rzyła całą galerię Szatanów, Belzebubów czy Lucyferów – diabeł, oto sprawca Zła. Dość więc przypomnieć literackie realizacje tego motywu w twórczości pisarzy młodopolskich, których Wat (choćby pośrednio) zdążył sparodiować w *Piecyku*: T. Miciński, S. Przybyszewski czy J. Kasprówicz. Nb. ten ostatni pisał w hymnie *Święty Boże*: „Szatan po ziemi tej krąży”. Wat, widząc na dachu Łubianki diabła, zobaczył, jak po ziemi krąży widmo komunizmu. Rzecz jasna, demonologiczna wiedza Wata w *Moim wieku* była zupełnie inna niż pisarzy młodopolskich, skłonnych w Lucyferze widzieć nawet symbol prometejskiego buntu, była także inna od wiedzy 27-letniego autora *Bezrobotnego Lucyfera*. W *Moim wieku* Wat wiedział bowiem już aż za dobrze, że Lucyfer XX wieku znalazł i pracodawcę, i stałe zatrudnienie. Nie napisana powieść Wata miała mieć tytuł *Diabeł w historii*.

Jednym ze źródeł *Piecyka* była – jak Wat sam napisał – nieufność do języka, do młodopolskiego dyskursu, do fałszywości pięknych słów. Ta diagnoza, zapisana w *Piecyku* i innych utworach futurystycznych, łączyła Wata z diagnozami innych pisarzy przełomu wieków – przede wszystkim z Irzykowskim i z Witkacym. Nie było więc przypadku, gdy Wat po latach – jako specjalista od języka – okazał się wybitnym ekspertem od języka stalinizmu. Pisał o sobie: „Nieufność do mowy, odraza, nienawiść poety do słowa, (przyczyną są) wieki nawarstwień kłamstwa i wieki zużytych do cna śliczności, uprawy «pięknej sztuki pisanja». (Brrr!)” (DBS, s. 251). Nie ludzie posługują się językiem w komunizmie, ale język komunizmu posługuje się nimi – można by spuentować sens wywodów Wata. I dodawał: „nieufność, pogarda i nienawiść do słów, do mowy – zrozumiał to najlepiej Białoszewski. Ten sam świadomy wybór nonsensu, redukcja do bełkotu [...]. W mojej wczesnej młodości (ha, w 1919, pół wieku temu) w *Mopsożelaznym piecyku* miałem tego przeżucie, byłem na tropie [...]” (DBS, s. 251).

Niewątpliwie, Wat całkowicie mylił się, przypisując lingwistycznej poezji Białoszewskiego „nienawiść do słów”, ale nie mylił się, sądząc, że w 1919 r. sam był na tropie zjawisk, których sens odsłonił mu się dopiero kilkadziesiąt lat później. Pisałem przed laty, że bez uwzględnienia tego l i t e r a c k i e g o traktowania przez młodego Wata rzeczywistości jako koszmara – także językowego – trudno zrozumieć późniejszy akces pisarza do komunizmu.

Trwałym elementem biografii twórczej Wata jest autodestrukcja samego siebie, swojego ja. W *Piecyku* wyraża się ona ekspresją cierpienia bohatera, który cały świat doznaje jako koszmara. W *Bezrobotnym Lucyferze* polega na „kompromitowaniu samego pojęcia osobowości”⁴. Ta destrukcja jest niewątpliwie składnikiem negatywnego autoportretu, który Wat przez całe życie wpisywał w swoją twórczość i który po latach nazwał – za Pascalem – „*le moi haïssable*”. Tłumacząc to określenie opisowo – ja sam sobie nienawistny, odrzucany, przykry, a nawet wstrętny. Nie było to bynajmniej Rimbaudowskie „*Moi, c'est autrui*” („ja to ktoś inny”). Owo „*le moi haïssable*” było raczej wynikiem mrocznych, niemal freudowskich autoanaliz własnej psychiki (strachu, przerażenia, rozpacz, erotycznych stłumień, pogardy

^{4/} A. Wat *Mój wiek*, Warszawa 1990, t. I, s. 76-77.

Bolecki Od „postmodernizmu” do „modernizmu”

wobec samego siebie), spotęgowanych późniejszym doświadczeniem historii jako mechanizmu degradującego jednostkę. Ten mroczny sobowtór ukryty w człowieku należy do odkryć literatury modernistycznej, która – niezależnie od późniejszych Freudowskich analiz – wskazywała na istnienie w człowieku ciemnych sił wykluczających wizję podmiotu harmonijnego (tak jest np. w twórczości Przybyszewskiego – *De profundis*, 1895, czy Micińskiego). Te dwa wymiary doświadczenia Wata łączy stałe przez niego podkreślane poczucie winy, oskarżanie się o czyny nie popełnione, i chęć autodegradacji. „Moje nikczemniące istnienie” – zapisał w 1964 r. (DBS, s. 167), jakby cytując samego siebie z *Piecyka*. Trudno nie odnaleźć w tym jednej z typowych (choć w konkretnych utworach nigdy nie jest ona typowa) konstrukcji modernistycznego podmiotu jako osoby przerażonej światem i sobą, oskarżającej siebie o wszelkie grzechy i winy. Arcywzorem tego podmiotu jest, jak wiadomo, bohater utworów Franza Kafki.

Od 1951 Wat był ciężko chory. Ale choroba jest także stałym motywem jego utworów. Jest już w *Piecyku*, można ją odnaleźć w opowiadaniach z tomu *Bezrobotny Lucyfer*. Po wojnie chorobą stało się dla Wata samo słowo „komunizm” oraz „Stalin”, na których dźwięk pisarz dostawał bolesnej egzemy. Komunizm okazuje się więc nie tylko metaforyczną chorobą cywilizacji, lecz także najdosłowniej doświadczaną boleśnią chorobą samego Wata („demoniczną”, jak ją określał, DBS, s. 172). To także jeden z charakterystycznych motywów modernistycznego piśmiennictwa. Z jednej strony, „choroba” to dla modernistów specyficzny stan wrażliwości i świadomości, dzięki któremu można rozpoznać istotę rzeczywistości (zawsze kwestionowanej), a z drugiej, ta „choroba na komunizm” to przecież nic innego, jak odmiana „choroby na śmierć”, o której pisał jeden z mistrzów młodości Wata, Kierkegaard – wymieniony zresztą aluzyjnie już w *Piecyku*.

Mógłbym ciągnąć jeszcze długo te konfrontacje twórczości młodego i starego Aleksandra Wata. Tym, którzy nadal chcą uważać Wata za pierwszego polskiego postmodernistę, pozostaje mi już tylko przypomnieć jeden z ostatnich autokomentarzy poety: „Mimo że urodziłem się w pierwszym roku kalendarzowym nowego stulecia”, „w istocie jestem XIX-wieczny” (*Rapsodie polityczne*, SNHiP, Londyn, s. 218; Warszawa, s. 292).

Jerzy JARZĘBSKI

Miasto Schulza

Na rolę miasta jako miejsca akcji Schulzowskich opowiadań zwrócił uwagę chyba każdy czytelnik. Jedni, rzecz jasna, nazywali je naiwnie „Drohobyczem”, nie zwracając uwagi, że nazwa ta w tekstach literackich Schulza nie pojawia się ani razu – inni skłonni byli widzieć w nim typowe miasto wschodniogalicyskie przełomu XIX i XX wieku, z jego charakterystycznymi cechami społecznymi i kulturowymi, z typową gospodarką i związkami ze światem, niektórzy chcieli w mieście Schulza odnaleźć replikę żydowskiego *sztetl*, inni jeszcze dostrzegali w jego kształcie zarys miasta uniwersalnego i mitycznego, symbolu wszystkich miast.

To prawda, że bez swego miasta Schulz jako pisarz nic począć nie może. Krajobraz pól czy lasów, otwartej przestrzeni dla Schulza nie istnieje, a przynajmniej nic w nim ważnego zdarzyć się nie może – tak właśnie jałowa jako gleba dla ewentualnych fabuł jest równina widziana ze staroświeckiego powozu, którym Józef wraca z matką z wakacji na początku opowiadania *Mój ojciec wstępuje do strażaków*. Podobnie nie istnieją właściwie w prozie Schulza miasta inne – o wyraźnym, własnym, odmiennym od mitycznego „Drohobycza”, kształcie. Raz tylko – w krótkim opowiadaniu *Ojczyzna* – miejscem akcji jest jakieś wyraźnie większe, choć nie mniej opiekuńcze i przyjazne bohaterowi miasto. Ale ono właśnie zdaje się być oniryczną wersją „Drohobycza idealnego”, miastem z marzeń bardziej niż z rzeczywistości.

Może więc *sztetl*? Z obrazem takiego typowego żydowskiego miasteczka na kresach wydaje się łączyć Schulzowskie miejsce akcji jego swoista „przytulność”, zamknięcie w sobie i w swojej subkulturze – żydowskiej przeważnie. Ale ten związek jest raczej powierzchowny. Rzeczywisty gród rodzinny Schulza był od typowego *sztetl* znacznie większy, wielokulturowy, otwarty na przemiany społeczne i ekonomiczne, wyposażony w bogatszą tradycję i przez to w wielu miejscach obcy, intrygujący. Literackie miasto Schulza łączy w sobie obydwie te żywioły: przytulność i swojskość *sztetl* z budzącym niekiedy lęk i niepewność kosmopolityzmem prze-

myslowego miasta na dorobku, którym Drohobycz był z pewnością na przełomie wieków.

Podobieństwo miasta, w którym toczy się akcja opowieści, do Drohobycza nie ulega zresztą wątpliwości. Każdy, kto zna miejsce urodzenia pisarza, wie dobrze, że z jego opowieściami w rękę można przyjezdnych oprowadzać po Drohobyczu, rozpoznając ulice, place, domy i świątynie (czasem noszące w tekście rzeczywiste nazwy z czasów przedwojennych). Sam Schulz jednak, jak świadczy Andrzej Chciuk¹, zżymał się na takie utożsamienia i zdecydowanie protestował przeciw zestawianiu miasta i bohaterów z opowiadań z ich realnymi pierwowzorami. A przecież niektóre elementy rzeczywistości przedstawionej w opowiadaniach zgadzają się ze stanem faktycznym nawet tam, gdzie sprawiają wrażenie zmyślonych – jak np. ten pociąg wjeżdżający na ulicę Krokodyli, który naprawdę przed laty przejeżdżał fragmentem ulicy Stryjskiej – prototypu Schulzowskiej „ulicy rozpusty i komercjalizmu”. Z realiami społeczno-ekonomicznymi końca XIX wieku zgadzają się też zjawiska opisywane z niejaką zgrozą i abominacją przez autora w jego opowieściach².

Co więc opisuje Schulz w swojej prozie? Jaka jest rzeczywista funkcja obrazów miasta w jego wizji świata i człowieka? Byłoby ono tylko nieporadnie zamaskowaną brakiem nazwy widokówką z Drohobycza lat naftowego boomu? Myślę, że tak mimo wszystko nie jest, niezależnie od łatwości, z jaką możemy jeszcze dziś identyfikować z realiami jego miejsca i krajobrazy.

Bez wątpienia, miasto Schulza jest miejscem, w którym żyje się „naprawdę”, a zdarzenia codzienne nabierają tam głębokiego sensu, którego nie ma ulotna działalność bohaterów w dniach, gdy się od swego centrum świata oddalają. Stąd u Schulza napomknienia o mieście, które „zstąpiło w esencjonalność”. Cechą pierwotną Schulzowskiego miasta jest zatem uczestniczenie w misterium tworzenia i przechowywania wartości. Dobrze o tym świadczy znany fragment z początku *Ulicy Krokodyli*, przedstawiający mapę miejscowości:

Zawieszona na ścianie, zajmowała niemal przestrzeń całego pokoju i otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się falisto bladocztłą wstęgą, na całe Pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na pofałdowane przedgórza, ciągnące się ku południowi, naprzód z rzadka, potem coraz tłumniejszymi pasmami, szachownicą okrągławych wzgórz, coraz mniejszych i coraz bledszych, w miarę jak odchodziły ku złotawej i dymnej mgle horyzontu. Z tej zwiędłej dali peryferii wynurzało się miasto i rosło ku przodowi, naprzód jeszcze w nie zróżnicowanych kompleksach, w zwartych blokach i masach domów, poprzecinanych głębokimi parowami ulic, by bliżej jeszcze wydobyć się w pojedyncze kamienice, sztychowane z ostrą wyrazistością widoków oglądanych przez lunetę. Na tych bliższych planach wydobył sztycharz cały zawiklany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów, archiwolt i pila-

^{1/} A. Chciuk *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Białaku*, Londyn 1969, s. 68-69.

^{2/} Por. T. Robertson *Motywy kolei żelaznej*, w: *Czytanie Schulza. Materiały z sesji „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

strów, świecących w późnym i ciemnym zlocie pochmurnego popołudnia, które pograża wszystkie załomy i framugi w głębokiej sepii cienia. Bryły i pryzmy tego cienia wcinają się, jak plastry ciemnego miodu, w wąwozy ulic, zatapiały w swej ciepłej, soczystej masie tu całą połowę ulicy, tam wyłom między domami, dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną.

Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji. Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antyki innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postponującym wykonaniu. [*Ulica Krokodyli*, s. 75-76]³

Za „postponującym wykonaniem” ze strony grafika idzie tu podobna „niebdałość” ze strony pisarza. Opis dzielnic centralnych nasycony jest bogatym obrazowaniem, słownictwem wymyślnym i niecodziennym, a także metaforą – peryferie ulicy Krokodyli nie zasługują już na taką uwagę: prostocie rysunku odpowiada nieozdobność języka i stylu, której wtórować będzie następnie opis samej dzielnicy – podkreślający jej tandetność i imitacyjny charakter.

„Imitacja” (przeciwstawiona bytom „prawdziwym”, „solidnym”, „esencjonalnym”) to jedno z kluczowych słów Schulza. Opisuje ono te wszystkie sfery rzeczywistości, które obejmują to, co nowe, powstałe niedawno, naśladujące jednak kształt i funkcję rzeczy zakorzenionych w historii i tradycji. Miasto u Schulza roztacza się wokół centrum – siedliska wartości, zachowuje się niczym drzewo, które co roku wypuszcza nowe gałązki i liście, nie tracąc jednak nigdy ośrodkowego planu, którego sednem jest solidnie zakorzeniony pień – łącznik pomiędzy ziemią a niebem. Droga z centrum na peryferie jest zarazem procesem rozpręgnięcia się formy, co najlepiej widać w tym urywku *Sierpnia*, w którym opisany jest spacer matki z synem:

I po paru jeszcze domach ulica nie mogła już utrzymać nadal *decorum* miasta, jak chłop, który wracając do wsi rodzimej, rozdziwia się po drodze z miejskiej swej elegancji, zamieniając się powoli, w miarę zbliżania do wsi, w obdartusa wiejskiego.

Przedmiejskie domki tonęły wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i pogmatwanym kwitnieniu małych ogródków. Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziela, kwiaty i chwasty, rade z tej pauzy, którą prześnić mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia. [*Sierpień*, s. 6]

Zastanawiający fragment, bo przedmieście bytuje w nim nie tylko jako domena formy rozluźnionej, puchnącej niekontrolowanym rozrostem nieoficjalnej, nie kulturowanej zieleni, ale także znajduje się poza granicami oficjalnego czasu, biegnącego w sposób uporządkowany, jak widać, tylko w centrum. I nic dziwnego.

^{3/} Wszystkie cytaty z dzieł Schulza lokalizowane są według wydania: B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Kraków 1998.

Jarzębski Miasto Schulza

Centrum jest przecie u Schulza miejscem, w którym uporządkowaniu przestrzen-nemu towarzyszy także wyrażność pór dnia i pór roku. Zacytujmy jeszcze jeden fragment tego samego opowiadania:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca, [...] wegetatywne i telluryczne ingredience obiadu o zapachu dzikim i polnym.

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś cale wielkie lato: cisza drgających słoików powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobytą z najgłębszej złotej żyły dnia [...]. Po sprzątaniu Adela zapuszczała cień na pokoje, zasuwając płóciennę story. Wtedy barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napelniał się cieniem, jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny.

W sobotnie popołudnia wychodziłem z matką na spacer. Z półmroku sieni wstępowało się od razu w słoneczną kąpiel dnia. [*Sierpień*, s. 6-7]

Ranek, południe, popołudnie – każda z tych pór dnia swoiście odbija się poprzez blask słoneczny w pokoju małego Józefa, „kwadraty blasku” przesuwają się po podłodze, czyniąc z pokoju coś w rodzaju słonecznego zegara. Podobnie rynek, oświetlany przez słońce raz z jednej, raz z drugiej strony („Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach” – powie niebawem Józef). Kamienica Schulzów stała istotnie w północno-zachodnim narożniku rynku, oświetlana jaskrawo przez świecące od południa sierpniowe słońce, w porze popołudnia „dwie słoneczne strony rynku” to jego pierzeja północna i wschodnia, czyli droga prowadząca od rodzinnego domu ku istniejącej do dziś aptece na rogu ulicy Stryjskiej. Komunizm wyznaczanego ruchem słońca czasu z przestrzenią miasta w opowieściach Józefa jest więc sprawdzalnym w każdej chwili faktem, co podkreślam nie dlatego, by to było jakimś budzącym dumę „odkryciem”, ale dlatego, że jest punktem stałym świata, zależnością, która przetrwała całkowity rozpad i zniszczenie społecznej wspólnoty, w której żył pisarz i jego bohaterowie.

Funkcja miasta jako „zegara słonecznego” uwidacznia się w wielu innych fragmentach – jak np. w tym znanym początku opowiadania *Martwy sezon*, które ukazuje ojca o świcie, wrastającego w fasadę swego domu, oświetloną jaskrawym, porannym słońcem. Miasto i jego budowlę są jednak również instrumentem służącym do nawiązania kontaktu pomiędzy niebem a ziemią. Tak jest w *Wichurze*, w której dachy domów przyjmują na siebie uderzenia wichru, tak też w *Komecie*, gdzie ojciec obserwuje niebo – niczym przez lunetę – przez lufcik w kominie.

Miasto i stojące w nim domostwa są więc u Schulza także przyrządem służącym do zaglądania w inną rzeczywistość – i to na kilka różnych sposobów. Rzec można, iż miasto jest pewnym porządkiem odbijającym strukturę świata. Wszelkie zaburzenia owej struktury otwierają człowiekowi drogę do innych rzeczywistości. Naj-

bardziej charakterystycznym procesem tego rodzaju jest przekształcenie porządku przestrzennego miasta w labiryntową przestrzeń błądzenia. Zachodzi to u Schulza – jak już swego czasu zaznaczałem⁴ – wielokrotnie i na różne sposoby. Pomijam tutaj wszystkie odmiany labiryntu, jakie znaleźć można w jego opowieściach (labirynt-psychika, labirynt-tekst, labirynt-wnętrza ciała, labirynt-historia *etc.*), pozostając przy tym szczególnym użytku, jaki robi Schulz z labiryntowych wizji miasta. Jest ich sporo. Pierwsza pojawia się na samym wstępie *Nawiedzenia*:

Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.

Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż, wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, gancków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świetle przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.

[*Nawiedzenie*, s. 13]

Potem ujrzymy taki labirynt w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*:

Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświecie zwielokrotniają się, płaczą, i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia niezwykłego, lecz prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawilej wędrowki jakąś nie wypróbowaną przeczną. [*Sklepy cynamonowe*, s. 63-64]

Otóż pejzaż miejski, przemieniony w płataninę nieokreślonego kształtu wewnątrz, przejść i korytarzy lub uliczek i zaułków, zdaje się grać u Schulza specyficzną rolę: jest obrazem świata, ale już nie „obiektywnym”, rządzącym się racjonalną wizją przedustawnego porządku, ale jak gdyby „subiektywnym”, tzn. takim, jakim jawić się może jednostce bytującej w nim i skazanej na wybór w jego trzewiach takiej czy innej drogi – bez znajomości ani całej jego struktury, ani przyszłych konsekwencji własnych wyborów.

Wizja miasta jest zatem u Schulza zawieszona pomiędzy – raczej postulatyczną – ideą trwałego ładu a ideą błądzenia jako symbolu życiowej drogi. Miasto-porządek pojawia się najlepiej i najpełniej w momentach, gdy czuwa nad nim autorytet ojca lub matki bohatera (tak np. matka patronuje rytualnym spacerom

^{4/} Por. np.: J. Jarzębski *Schulz*, Wrocław 1999, s. 123-129.

po rynku i okolicach w *Sierpniu* czy powrotem z wakacji w uporządkowany świat rodzinnego domu (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*), ojciec – mapie miasta z *Ulicy Krokodyli* lub jego szerszym wizjom z *Nocy Wielkiego Sezonu* czy *Martwego sezonu*, w których centrum miasteczkowej rzeczywistości stanowi sklep. Labirynt jako domena życia-błądzenia pojawia się tam, gdzie relacje bohatera z rodzicami ulegają rozluźnieniu (na początku *Nawiedzenia*, w *Sklepach cynamonowych*, *Wiośnie*, *Nocy lipcowej* czy w *Emerycie*). W *Sanatorium pod Klepsydrą* wokół postaci żyjącego swoistym półbytem ojca rozbudowuje się nietrwały ład przywróconego do istnienia miasteczka. Ledwie jednak życie ojca objawi swój iluzoryczny charakter – bohater trafi na powrót w przestrzeń labiryntowego gmachu sanatorium doktora Gotarda, a potem w dziwne – podobne mitologicznemu Erebowi – zawieszenie istnienia w zakamarkach kolejowej sieci.

Relacje pomiędzy miastem-ładem a miastem-labiryntem nie są do końca określone. Na pozór ład jest wcześniejszy i bardziej fundamentalny, błądzenie zaś akcydentalne i zawsze ograniczone w czasie. Ostatecznie bohater *Nawiedzenia*, po ekscytujących wędrówkach, „o jakimś szarym świecie”, przypomni sobie „wśród wyrzutów sumienia” swój dom rodzinny, bohater *Sklepów cynamonowych* odnajdzie – też o świecie – drogę do szkoły. Podobnie kończy się *Noc lipcowa*: „Budzisz się przestraszony, z uczuciem, żeś coś zapóźnil, i w samej rzeczy widzisz na horyzoncie jasną smugę świtu i czarną konsolidującą się masę ziemi” (*Noc lipcowa*, s. 229).

A zatem błądzenia byłyby tylko domeną sennego marzenia, spoza którego wylania się twarda struktura bytu, zręby hierarchii i porządku? Tak, to byłaby prawda, gdyby u Schulza jawa w jakiś wyraźny, zasadniczy sposób przewyższała sen, była odeń „ważniejsza”. Tak chyba nie jest: marzenie senne ma w świecie Schulza charakter rewelatorski, bywa odsłonięciem jakichś nowych i nieprzewidywanych, lub przeciwnie: najbardziej fundamentalnych, aspektów rzeczywistości. W podziemnych labiryntach w *Wiośnie* spoczywa cała mądrość rodzaju ludzkiego, prototypy wszystkich napisanych i zrealizowanych później „historii”. Ład przestrzenny Schulzowskiego świata jest więc nie tyle jedyną prawdziwą rzeczywistością, ile – jak się rzekło – postulatem, jedną z wielu istniejących potencjalnie realizacji porządku natury i kultury. W liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza Schulz pisał na temat ontologii stwarzanych przez siebie bytów:

Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. [s. 477]

Można zapewne sądzić, że również ład przestrzenny, jaki stwarza obraz idealnego „Drohobycza” w jego opowieściach, jest także „maską”, którą można byłoby zastąpić inną. Senne wędrówki bohatera przez świat marzeń są swoistym przeglądem takich właśnie innych możliwości istnienia, innych form, w jakich mogłoby przejawiać się rodzinne miasto Józefa. W ten sposób dochodzi do swoiste-

go „przemeblowania” przestrzeni miejskiej w *Skleпах cynamonowych*, do powstania „miast-odbitek” w *Sanatorium pod Klepsydrą* czy w *Ojczyźnie*.

Podobnie do miasta jako całości przemienia się we śnie dom. Dom w ogóle – w zgodzie z wielu mitologicznymi źródłami – jest obrazem człowieka, zarówno jego fizyczności, jak psychiki, o czym wielokrotnie przy okazji Schulza wspomina. A zatem oniryczny obraz domu to obraz, w którym nakładają się na siebie symboliczne jakości. Jest tak np. w tym, wielokrotnie przywoływanym w opracowaniach, obrazie domu z opowiadania *Edzio*, pojawiającym się w śnie Adeli. A właściwie w obrazie domu, będącym jednocześnie nią, Adelą, w stanie uśpienia, odwzorowującym procesy zachodzące w jej psychice. Ale „architektoniczność” psychiki wchodzi do opowieści Schulza także jak gdyby od odwrotnej strony. Bo obraz domu może – jak w *Edziu* – odwzorowywać sen, ale może być też tak, jak w *Nocy lipcowej*, gdzie to marzenie sennie realizuje się w postaci niezwyklej architektonicznej fantazji:

Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! Budulec czarny piętrzący dookoła sennego wędrowca pieczary, sklepienia, wnęki i nyże! [...] Przepycham się wśród tych ciasnych framug, pochylam głowę pod te łuki i sklepienia nisko nawisłe i oto nagle sufit urywa się, z gwiazdnym westchnieniem otwiera się na chwilę kopuła bezdenna, aby wnet zaprowadzić mnie znów między ciasne ściany, przejścia i framugi. [*Noc lipcowa*, s. 226]

Czytając te fragmenty, czegoż się dowiadujemy? Przede wszystkim – że gdy chaos ma się u Schulza zmaterializować i uzyskać widzialną postać, przybiera chętnie formę *quasi*-miasta, że, jednym słowem, wyobraźnia pisarza jest wypełniona elementami architektonicznej fantazji, które – niczym klocki – służą do konstruowania przydatnego w danym momencie obrazu. Ale chaos w postaci architektonicznej to przecie chaos po trosze uporządkowany, obdarzony formą. Tam, gdzie Schulz chce pokazać chaos w stanie czystym, samą jego esencję, ściany i pomieszczenia znikają, aby ustąpić miejsca przestrzeni wypełnionej nieokreślonym żywiołem – powietrza, jakiejś metaforycznej cieczy czy bezforemnej masy, tworzywa, które wypiętrza się i zalewa świat jeszcze przed wszelkim kształtem i nazwą:

Przez otwarte okno oddychała noc w wolnych pulsach. W jej wielkiej, nie uformowanej masie przelewał się chłodny pachnący fluid, w ciemnych jej bryłach rozluźniały się spojenia, przeciekały wąskie strużki woni. [*Noc lipcowa*, s. 228]

Bez wątpienia, obrazy świata bytują u Schulza pomiędzy dwoma biegunami: po jednej stronie są uporządkowane, umiejscowione, określone i nazwane fragmenty przestrzeni miejskiej – jej ulice, place, domy o wyraźnej, często dokładnie opisanej fizjonomii. Po drugiej stronie drzemie w opowieściach Schulza nieokreśloność, pojawia się żywioł o nieostrych granicach i substancji, z którego wszystko może się

Jarzębski Miasto Schulza

zrodzić. Niejako pośrednie miejsce zajmuje tu Natura jako domena niepohamowanego rozrodu. Wielokrotnie, omawiając pisarstwo Schulza, podkreślano tę szczególną jakość biologii w jego świecie. Wyposażył ją artysta w siły wewnętrzne i spontaniczne, których potęga niekiedy budzi w obserwatorze podziw, często jednak wyzwała coś w rodzaju lęku:

Z zetknięcia słońca i odrobiny wody gruntowej zaczynała się na tym kawałku ziemi zjadliwa substancja zielska, swarliwy odwar, jadowity derywat chlorofilu. Tam warzył się ten febryczny ferment w słońcu i bujał w lekkie formacje listne, wielokrotne, ząbkowane i pomarszczone, powtórzone tysiąckrotnie według jednego wzoru, według utajonej w nich jedynej idei. Dorwawszy się swojej chwili, ta zaraźliwa koncepcja, ta płomienna i dzika idea szerzyła się jak ogień – zażegnęta słońcem, rosła pod oknem pustą bibulastą paplaniną zielonych pleonazmów, lichota zielna rozmnożona stokrotnie w niewybredne wierutne brednie – papierowa tandetna latanina tapetująca ścianę magazynu coraz większymi szelestnymi platami, puchnącymi włochato, tapeta na tapecie. [*Martwy sezon*, s. 250]

Osobliwy to fragment, bo „pleni się” tu nie tylko liche zielsko, ale też język, którego słowa ocierają się o siebie wzajem fonetycznymi upodobnieniami, produkując pleonastyczny nadmiar, owocujący już nie tylko gąszczem roślin, ale też „dziką ideą”, która rozród napędza. Tak jest u Schulza wielokrotnie. Szaleństwa niejące się w jego ogrodach podszywa zazwyczaj jakaś ekstatyczna semantyka. Najlepiej widać to w początkowych fragmentach *Wiosny*, gdzie najpierw są „horoskopy ogromne i oszalamiające” i rewolucyjne zapamiętanie, a potem „te przesady i te kulminacje, te spiętrzenia i te ekstazy wstępują w kwitnienie, wchodzą całe w bujanie chłodnego listowia, w wzburzone nocą wiosenne ogrody i szum je pochłania” (*Wiosna*, s. 144). Może więc spontaniczne ekscesy biologii są tylko jedną z wielu odmian jakiegoś uniwersalnego *élan vital*, który działa zarówno w świecie botaniki, jak zoologii (ojcowskie ptaki), poezji i tworzenia w ogóle, miłości i rewolucyjnego natchnienia, a nawet techniki, jeśli wspomnimy eksperymenty ojca z *Komety*?

Ów *élan vital* jest siłą zaangażowaną we wszystko, co pojawia się w świecie Schulza nowe i niepokojące, na równi twórcze i destrukcyjne, budzące silne emocje i atakujące wszystko to, co znane i oswojone. Można rzec, iż siła ta porusza wszystkim, co znajdzie się w jej zasięgu, nie tykając jedynie jednego: struktury miasta, która pozostaje z zasady niezmienna. Schulzowskie rewolucje nie burzą niczego, nawet psiej budy, ale też niczego do tkanki miasta nie dodają. To prawda: w *Wichurze* „wybuchł na przedmieściu pożar i rozszerzał się gwałtownie”, pozostał jednak do końca zdarzeniem niejako abstrakcyjnym, oddalonym od centrum, więc nie zmaterializowanym w postaci obrazu. Nie wiadomo wszak nawet, c o w owym pożarze płonęło.

Ten pietyzm, z jakim podchodzi pisarz do architektonicznej struktury, w której zamieszkał, nie dawałby może do myślenia, gdyby nie to, że skądinąd wiemy, iż d o m j e g o d z i e c i ń s t w a, siedziba ojcowskiego sklepu i prawdziwe cen-

trum mitycznego świata, nie przetrwał pierwszej wojny światowej i po pożarze został do fundamentów rozebrany. Wszystkie te opowieści są zatem – gdy patrzeć z tego punktu widzenia – próbą odbudowy Całości z owym mitycznym, nie istniejącym już centrum świata w środku.

W opowieściach Schulza mamy więc do czynienia z manifestującą się rozmaicie energią rozrodu, rozpleniania się, wiecznej zmiany. A jednocześnie równie silna jest tam dążność do zachowania *status quo*, do powrotów w zawsze to samo, bezpieczne zacisze przyrynkowego domostwa, do przekształcania na koniec labiryntu w przestrzeń zrozumiałą i obdarzoną sensem. Ta przestrzeń ma postać miasta, a idealny twórca porządku zdanego do zamieszkania jest u Schulza „budowniczym”. Funkcja to szczególnie, „budowniczy” stoi bowiem na granicy pomiędzy naturą a kulturą i zarazem między marzeniem a rzeczywistością. Tak go przedstawia Schulz w *Republice marzeń*:

Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i scenerij kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podłuchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed Wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaniczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nieobjętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną.

Dzieła ludzkie mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie. Dzieło Błękitnookiego nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy uczłowieczone, jak centaur, wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące. Błękitnooki zaprasza wszystkich do kontynuacji, do budowania, do współtwórczości – jesteśmy wszak wszyscy z natury marzycielami, braćmi spod znaku kielni, jesteśmy z natury budowniczymi...

[*Republika marzeń*, s. 349-350]

Kim jest więc Schulz jako „budowniczy”? Kimś, kto najpierw zakłął porządek świata w porządek architektury, znanego sobie od dnia narodzin miasta. W tej pierwszej odsłonie miasto jawi się jako organiczna całość istniejąca obiektywnie, łącznik niebios z ziemią, miara porządku i kosmiczny zegar, w którym odbija się cykl słoneczny i odkłada słojami historia. Następnie miasto poddane zostaje próbie uwewnętrznienia, staje się budulcem świata psychiki, odmienia się tak, by przyjąć „kształt wewnętrzny” swego nosiciela, wiodąc go ku samopoznaniu i zarazem ku tajemnicy łączącej archetypową głębię jego nieświadomości z odwiecznymi prawdami materii i ducha. Tak wykladać można sens miasta-labiryntu, miasta onirycznego, po którym błądzi bohater w marzeniu. W odsłonie trzeciej widzimy miasto jako teren wieczystego starcia idei porządku z ideą ciągłej przemiany, de-

strukcji ładu istniejącego w imię i z pomocą kreatywnej energii natury. Ta energia – czy to w postaci wichury, czy chaotycznego rozrodu, czy wreszcie rewolucji społecznej lub młodzieńczej, inicjacyjnej erotyki, zdaje się zmierzać ku zniszczeniu porządku, by na koniec objawić się jako czynnik niezbędny, służący odnowieniu istniejącej struktury. W ostatniej odsłonie człowiek-kreator pojawia się jako „budowniczy”, a zatem ktoś, kto siłę i potencje natury przekształca w znaki kultury, rozpoznając i rekonstruując odwieczny ład w terminach architektury, czyli na powrót – porządku obiektywnego, ludzkiego, zdatnego człowiekowi na mieszkanie.

Ten „budowniczy” z *Republiki marzeń* stoi, co intrygujące, nie w centrum świata, ale na jego „krawędzi”, tam bowiem, w oddaleniu od miasta-centrum powstaje owa wymarzona od dzieciństwa „na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne”. Schulzowski kreatorzy, budowniczkowie działają często „na marginesach rzeczywistości”⁵, dopisują do jej tekstów tekst własny, zapuszczając się w ryzykowne dziedziny oddalone od centrum, siedziby stałego, odwiecznego sensu i odwiecznych wartości. Twórczość jest bowiem aktem, który spina stare z nowym, centrum z peryferiami, solidność z tandetą, realne z onirycznym, a w końcu też przenosi na jedną płaszczyznę wszystkie fazy czasowych cykli, pozwalając odbiorcy dotknąć marzenia o wieczności.

Dlatego także i wszystkie odsłony tego dramatu – wpisanego w Schulzowskie opisy miasta – realizują się w jego tekstach nie „po kolei”, ale jak gdyby „jednocześnie”, ponieważ czas opowieści zatacza wciąż koło, wciąż więc jesteśmy naraz u początku i końca tej historii, stoimy u kolebki „kwilącego stworzonka”, siostrzeńca bohatera *Nocy lipcowej*, i spoglądamy zarazem w „żółte, niezbadane, jesienne przestworza”, w których ginie leciutkie jak piórko ciało Emeryta. Widzimy też, stojące obok siebie, wszystkie fazy uniwersalnej historii człowieka – historii, którą w tak niezwykle sposób udało się Schulzowi wpisać w przyziemnie rzeczywisty i zarazem prawdziwie kosmiczny obraz rodzinnego miasteczka.

Jako „budowniczy” swego prywatnego miasta, Schulz jawi się modernistą nie do końca typowym. Jego współczesnych fascynował raczej obraz miasta jako groźnego molocha, w którym zatracza się człowieczeństwo. Taka była rosnąca w oczach Łódź z *Ziemi obiecanej* Reymonta, takie – bezimiennie miasto niemieckie z *Próchna* Berenta, w pewnej mierze też i Warszawa z *Ludzi bezdomnych* czy z *Fachowca*. Miasto dla modernistów jest od początku wyzwaniem, obok którego niepodobna przejść obojętnie. Na przełomie wieków dokonuje się wszak w Polsce gigantyczna rewolucja w sposobie życia, obyczajach i wartościach milionów ludzi, którzy przechodzą ze wsi do miast w poszukiwaniu zajęcia. Wiąże się to zazwyczaj z wykorzenieniem z tradycyjnej kultury, demoralizacją, zniszczeniem więzi międzyludzkich

^{5/} Znamienny tytuł nosi książka Krzysztofa Stali: *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*, Stockholm 1993. Na fascynację Schulza marginesami (świata, księgi) zwraca też uwagę Dorota Głowacka w pracy *Sublime Trash and the Simulacrum: Bruno Schulz in the Postmodern Neighborhood*, w: *Bruno Schulz: New Documents and Interpretations*, ed. by C. Z. Prokopczyk, Peter Lang, New York 1999.

i powstaniem nowych, mrowiskowych wspólnot. Jeszcze większą rolę odgrywa taki obraz cywilizacji miejskiej w modernizmie niemieckim.

Schulzowi taka wizja miasta nie była z pewnością obca. „Wielkomiejskie zepsucie” ulicy Krokodyli jest na to najlepszym dowodem. Píše Schulz, iż ulica owa była „koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”. Równie dobrze rzecz by można, iż jej obraz literacki był „koncesją na rzecz modernistycznej konwencji przedstawiania miasta”. W samej rzeczy tandetność, epatowanie krzykliwymi szyldami, wabienie przechodnia w świat demoralizacji i użycia, swoista anonimowość międzyludzkich kontaktów, a wraz z nią labiryntowy charakter przestrzeni – to wszystko wchodzi w skład stereotypowych obrazów cywilizacji miejskiej w literaturze przełomu wieków. Kiedy dziś przyglądamy się tym rejonom rzeczywistego Drohobycza, które Schulz opisuje jako okolicę ulicy Krokodyli, trudno nam sobie raczej wyobrazić, by opis zaprezentowany w opowiadaniu był wizją w jakikolwiek sposób „realistyczną”. Nie, to raczej literacka stylizacja niż fotografia zdjęta z natury.

A zatem Schulz opisuje nie tyle prawdziwą dzielnicę swego miasta, ile wtargnięcie w jego obręb nowych idei i nowej obyczajowości, ów modernistyczny kryzys, jaki przechodzi kultura tradycyjna, w której zagnieździły się czynniki rozkładowe, podminowując moralność czy religię przodków. Wbrew swym współczesnym jednak, Schulz nie projektuje swojego miasta jako terenu, na którym owa modernistyczna, groźna subkultura pełni się bez przeszkód. Przeciwnie: choć mieszkańcy dumni są z tej enklawy prawdziwego zepsucia, to przecie nie rozprzestrzenia się ono na prawo i lewo, ale pozostaje w swoistym otorbieniu. Podobnie ograniczone – tym razem w czasie – są modernistyczne ekscesy spowodowane w mieście przez pojawienie się komety. Modernistyczny kryzys nie narusza więc u Schulza nigdy idealnej tkanki jego miasta, jest przejściową chorobą nawiedzającą go, nie powodującą wszelako zniszczenia.

Miasto jako idealna miara przestrzeni i czasu, jako obraz jednocześnie wnętrza ludzkiego i kosmicznego porządku, jako teren aktywności człowieka-budowniczego i jego najdoskonalszy twór – takie miasto nie pojawia się u Schulza nigdy w postaci nieruchomej, zastygłej na wieczność struktury. Nie jest więc Schulz w żadnej mierze podobny Campanelli ani innym jemu podobnym twórcom miasta-utopii. Przeciwnie: odporność Schulzowskiego miasta na wyzwania czasu wynika z jego zanurzenia w żywiole historii, która wypróbowuje na nim stale swe innowacje, poddaje go przewrotom politycznym i rewolucjom w dziedzinie ekonomii, obyczajowości, nauki. Schulza miasto przyjmuje te wszystkie wyzwania i jakoś sobie z nimi radzi, znajdując wywrotowym ideom miejsce w swej niewywrotnej w gruncie rzeczy strukturze. Czy nie jest więc tak, że owo miasto produktem jest raczej ironii niż śmiertelnej powagi, raczej dystansu niż zaangażowania, raczej wszechobjemującej tolerancji niż rygoryzmu wspartego na kodeksach? Zapewne tak, bo też w Schulzowskim obrazie miasta widać zarówno modernistyczną ideologię, jak i jej zmierzch, zarówno możliwość apokalipsy, czającą się na dnie eksperymentów z człowiekiem i materią, jak i wiarę w to, że również po Oświęcimiu – jak zawsze

Jarzębski Miasto Schulza

w dziejach – pojawi się poezja. Schulz będzie więc (ironicznym) progresistą i jednocześnie (równie ironicznym) konserwatystą, jedno i drugie jest bowiem możliwe, pod pewnym wszelako warunkiem: że hołdujący tym ideom człowiek ma gdzie się podziać na tej ziemi. I taką rolę – przede wszystkim – pełni Schulzowskie miasto: owo mieszkanie ludzi, ich idei, miar, tradycji i wartości, a także nigdy nie porzucanych marzeń o budowaniu-przemianie.

Elżbieta ZARYCH

Problemy w badaniach nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu

W badaniach nad romantyzmem panuje powszechne przekonanie, że filozofia niemiecka, poczynwszy od Kanta, uznawanego za prekursora niemieckiej filozofii idealistycznej, była podstawą tworzenia się romantyzmu europejskiego. Historycy literatury i filozofii, komparatyści oraz kulturoznawcy przyznają, że kształtowała ona także romantyzm polski, od jego początków po lata czterdzieste XIX wieku. Niemal w każdym opracowaniu epoki romantyzmu w Polsce wskazuje się na filozofię niemiecką jako na jedno z jego podstawowych źródeł, obok XIX-wiecznej filozofii francuskiej, mistycyzmu, gnozy, twórczości Byrona i Waltera Scotta, Rewolucji Francuskiej itd.

Prace, w których otwarcie pisze się o wpływie filozofii niemieckiej na romantyzm polski, dotyczą przede wszystkim filozofii (np. heglizujących filozofów polskich), estetyki, a także krytyki literackiej, w której dostrzega się podobieństwo myśli Brodzińskiego i Herdera czy Mochnackiego i Schellinga. Zagadnienie wpływu niemieckiej filozofii na literaturę polską poruszane jest o wiele rzadziej i bardziej fragmentarycznie. Powodów tego stanu rzeczy należy szukać w tym, iż badacze analizujący wpływ niemieckiej filozofii na literaturę polskiego romantyzmu musieli zmierzyć się z wieloma zjawiskami i problemami wynikającymi z porównania osiągnięć kultury dwóch narodów – polskiego i niemieckiego – i dwóch dziedzin: filozofii i literatury. Są to więc zarówno problemy teoretycznoliterackie i metodologiczne: pojęcie wpływu, wybór metody badawczej, weryfikacja badań poprzedników, ustalenie granic filozofii i literatury itd., jak i emocjonalne, tj. w Polsce: apologia romantyzmu, „świętość” wieszczki – symbolu i autorytetu, niechęć do Niemców i do filozofii, autorytety badawcze itd., w Niemczech – duma

Zarys Problemy w badaniach

z osiągnięć własnej kultury, zaś w przypadku innych narodowości – sympatyzowanie z kulturą polską lub niemiecką.

Emocje i obiektywizm

W badaniach nad wpływem filozofii niemieckiej na literaturę polskiego romantyzmu ogromną rolę odgrywają czynniki zewnętrzne. Bazując na tych samych tekstach i faktach, badacze często dochodzą do skrajnie różnych wniosków. Czynniki emocjonalny i subiektywne podejście do omawianego zagadnienia decydują o wynikach badań, a często nawet uprzedzają ich podjęcie. W badaniach epoki romantyzmu, częściej niż w dotyczących innych epok literackich, górze biorą emocje, a nastawienie badacza rzutuje na jego założenia i wnioski. Opracowywaniu związków romantycznej literatury polskiej z niemiecką filozofią idealistyczną towarzyszy wiele stereotypów związanych z wyobrażeniem polskości i niemieckości, m.in. stereotyp Niemca – obcego i wroga, ukształtowany pod wpływem historii narodowej, i stereotyp Niemca-filozofa. Stereotypy, jak zauważa Wojciech Wrzesiński¹, wiążą się ściśle z praktyką życia codziennego, przede wszystkim politycznego, dlatego odwieczny konflikt Polski i Niemiec powodował utrwalenie przekonania o obcości, a niekiedy wręcz wrogości obu kultur, mentalności i ducha obu narodów, co nasiliło się zwłaszcza w okresie rozbiorów. Przekonania te, zakorzenione w świadomości zbiorowej i nacechowane emocjonalnie, pełniły funkcję integrującą, pozwalając na identyfikowanie się narodu polskiego i postrzeganie siebie jako różniącego się od obcego (który był często utożsamiany ze złym), przez co wzmacniały wspólnotę narodową i przekonanie o własnej wartości². Stereotyp Niemca-filozofa powstał dopiero w wieku XIX, właśnie pod wpływem recepcji niemieckiej filozofii idealistycznej w Polsce. Do powstania tego stereotypu przyczyniły się nie tylko wypowiedzi i opinie wrogo nastawionych do filozofii idealistycznej „pseudoklasyków”, ale i romantyków polskich. Jan Śniadecki w swoich pismach i Adam ks. Czartoryski w, wydanych pod pseudonimem A. Dantiskus, *Mysłach o pismach polskich* (1810) widzą w filozofii niemieckiej, głównie metafizyce, jedynie niejasne filozofowanie, na które zapanowała dziwna i szkodliwa moda. Bronisław Trentowski, od czasu, gdy zaczyna zajmować się filozofią, pisze tylko po niemiecku, co w *Vorstudien zur Wissenschaft der Natur* (1840) tłumaczy tym, że filozofia jest „identyczną z Niemcem”, więc od kiedy jest filozofem, Niemcy są jego nową ojczyzną³. Ludwik Szyrmer w powieści *Frenofagiusz i Frenolesty* (1843) umieszcza w szpitalu wariatów kobietę, która usiłowała zgłębić tajniki filozofii

^{1/} W. Wrzesiński *Polskie badania nad stereotypami Niemców i Polaków*, w: *Z badań nad dziejami stosunków polsko-niemieckich*, Poznań 1991, s. 236-253, oraz W. Wrzesiński *Niemiec w stereotypach polskich XIX i XX wieku*, w: *Narody i stereotypy*, Kraków 1995, s. 184.

^{2/} J. Berting i Ch. Villain-Gandossi *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, w: *Narody i...*, s. 14-23.

^{3/} Por. H. Struve *Historia filozofii w Polsce na tle ogólnego rozwoju życia umysłowego*, Warszawa 1900, s. 42-43.

niemieckiej, zwłaszcza Hegla. Także Kazimierz Brodziński, pod wpływem filozofii niemieckiej, pisze o szaleństwie jako o skutku marzeń metafizycznych⁴. Nic więc dziwnego, że już w XIX wieku pojawia się drwiące powiedzenie: „jasne jak filozofia niemiecka”⁵, a niemieckość, wcześniej łączona z filisterstwem, mieszczaństwem, kupiectwem, krzyżactwem itd., utożsamiona zostaje z niejasnym filozofowaniem, abstraktem, szkodliwą metafizyką. Ślady tego spotykamy w literaturze polskiej aż po czasy współczesne, np. u Witkacego w powieści *Jedynе wyjście*, czy u Tuwima w wierszu *Przed Paryżem*, w którym pojawia się pełen repertuar stereotypowych określeń Niemców:

[...] kulturträger, dichter, denker,
Bibliofile, hofratty, leutnanti, doktory,
Pracowici idioci, żandarmy, siegery,
Hegle, schlegle, geistschelmi, durnie, profesory.⁶

Na początku wieku XIX, obok podkreślanych od dawna negatywnych cech Niemców, takich jak: zaborczość, pedantyzm czy służbiistość, pod wpływem osiągnięć Niemiec w dziedzinie filozofii i literatury zauważono też inne cechy „natury niemieckiej”: filozoficzność, Weltschmerz, wieczną tęsknotę, mroczność i romantyczność⁷. Miało to zarówno negatywne (powstanie stereotypu Niemca-filozofa), jak i pozytywne konsekwencje: romantycy polscy zauważyli wartości godne naśladowania, co, jak zauważył Eugeniusz Klin, przerwało wzajemną wrogość i spowodowało myślenie o języku niemieckim nie tylko jako o języku zaborców, ale i o języku Goethego i Schillera⁸. Stereotypy te rzutowały także na badania literaturoznawcze, zwłaszcza dotyczące romantyzmu i porównania filozofii i literatury tej epoki, powodując nałożenie na zestaw tych dwu dziedzin antagonizmu Niemca i Polaka. W pracach m.in. Adama Flisa, Ludwika Bykowskiego, Mariana Zdziechowskiego, Zygmunta Łempickiego i w wielu innych stawia się znak równości między „romantycznym” i „niemieckim” i między „niemieckim” a filozofią. Aż do II wojny światowej często powtarzane jest przekonanie o „odwieczności” konfliktów mentalności, charakteru itd. narodów niemieckiego i polskiego oraz filozofii i literatury; rozumianych jako dwa przeciwstawne sposoby myślenia, odczuwania i pojmowania świata⁹. Także spór klasyków z romantykami, traktowany jako spór

^{4/} K. Brodziński *Pisma rozmaite*, Warszawa 1830, t. 1, s. 271.

^{5/} *Nowa księga przysłów polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1970, s. 603-604.

^{6/} Z. Mitosek *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974, por. rozdz. II książkę J. Tuwima *Przed Paryżem*, w: *Jarmark rymów*, Warszawa 1958, s. 51.

^{7/} Por. T. Beckermann *Niemiec – w sprzeczności z samym sobą*, w: *Narody i...*, s. 178.

^{8/} E. Klin *Die Wechselwirkungen zwischen der deutschen und polnischen Romantik*, w: „Weimarer Beiträge” 1962 H. 1, s. 188-190.

^{9/} Por. np. artykuł księdza Waleriana Meysztowicza *Złe duchy w „Dziadach”*, w: *Adam Mickiewicz. Księga w stulecie zgonu*, Londyn 1955, s. 315.

Zarys Problemy w badaniach

dwu różnych świadomości – rozumu i wiary – pokazywany jest, jak w tytule artykułu Flisa, jako „walka polskości z niemczyzną” i dowód na odmiennność romantyzmu polskiego¹⁰. W badaniach literaturoznawczych i kulturoznawczych epoki romantyzmu rządzą często, podtrzymujące istnienie stereotypów, kategorie „autorytetu” i „dobrej wiary”, a także tworzone jeszcze w romantyzmie, a upowszechniane w latach późniejszych, mity na temat romantyzmu polskiego, między innymi mity dotyczące jego charakteru oraz mit trzech wieszczów¹¹. W polskich badaniach nad romantyzmem największym autorytetem jest Adam Mickiewicz. Zajmujący się legendą Mickiewicza Eligiusz Szymanis tak o tym pisze:

Od ponad 150 lat Adam Mickiewicz jest uznawany w literaturze polskiej za twórcę bezspornie pierwszego i największego. Funkcjonuje nie tylko jako romantyczny poeta – autor określonych dzieł, ale wręcz jako kategoria porozumienia kulturowego, wyznacznik tożsamości polskiej poezji i symbol określonego sposobu myślenia o wciąż ważnych kwestiach narodowych i społecznych, jako schemat wartościowania wpisany w świadomość Polaków, narzucający takie, a nie inne wyrażanie racji indywidualnych i zbiorowych, jako wreszcie odebrane wraz z wychowaniem szkolnym, wciąż tkwiące w nas przeświadczenie o posłannictwie literatury.¹²

Na niechętny stosunek polskich historyków literatury do badania wpływów filozofii niemieckiej na literaturę polskiego romantyzmu silnie oddziaływały więc, krytyczne w dużej mierze, zawarte w wykładach paryskich wypowiedzi wieszcza na temat filozofii niemieckiej, głównie Hegla, a także przeciwstawienie przez niego filozofii (rozumu, prawd martwych, panteizmu itp.) – poezji (uczuciu, prawdom żywym, chrześcijaństwu itd.), z których pierwsze uważano za typowe dla Niemców, drugie – dla Polaków. Krytyka filozofii niemieckiej i rozumu była więc jednocześnie krytyką niemieckości, a literatura, głównie romantyczna poezja polska, stawała się często narzędziem walki z Niemcami.

Badacze, wychodząc od wypowiedzi autorytetów romantycznych lub oświeceniowych na temat związków romantyzmu polskiego i niemieckiego, pojmowania oraz oceny przez nich wpływów i powołując się na nie, uzasadniają podjęcie tego tematu i własne poglądy, a także niejednokrotnie prowadzą badania śladem interpretacji XIX-wiecznych. W początkowym okresie romantyzmu polskiego, podkreślają badacze, przynależność do romantyków określano właśnie na podstawie stosunku do myśli niemieckiej (klasycy wzorowali się na Francji, romantycy na Niemczech). Rozróżnienie to szczególnie ostro wystąpiło w Polsce w postaci, ogólnie znanej i wielokrotnie opisywanej, walki klasyków z romantykami, powstawały liczne rozprawy propagujące lub krytykujące myśl niemiecką; opierając się na nie-

^{10/} Por. A. Flis *Spór klasycyzmu z romantyzmem jako walka polskości z niemczyzną*, w: „Polityka Narodowa” 1938 nr 10, oraz S. Brzozowski *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924.

^{11/} Z. Mitosek *Literatura...*, s. 176, a także J. Kolbuszewski *Literatura w kształtowaniu polskich mitów politycznych*, „Ruch Literacki” 1993 nr 3, s. 254-259.

^{12/} E. Szymanis *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*, Wrocław 1992, s. 9.

mieckich wzorach i niemieckich poglądach, dotyczących charakteru literatur narodowych, tworzone polski romantyzm: filozofię, programy poetyckie i dzieła literackie. Podkreślając tradycję tych badań i prawdziwość własnych spostrzeżeń, badacze zwracają też uwagę na to, że czerpanie przez romantyzm polski z filozofii niemieckiej zauważali już krytycy dziewiętnastowieczni, zarówno zwolennicy romantyzmu, jak i jego przeciwnicy. Już w czasie walki klasyków z romantykami uczestnicy sporu negatywnie lub pozytywnie ustosunkowywali się do wpływów obcych na kulturę polską. Przedstawiciel obozu klasyków, Jan Śniadecki, w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819), jako pierwszy, co podkreślają badacze, dostrzegł w filozofii niemieckiej zaplecze romantyzmu, stąd ślepo próbował ją zwalczyć, nie starając się jej zrozumieć, aby zniszczyć rodzący się romantyzm polski. Klasycy, m.in. Jan Śniadecki czy Adam ks. Czartoryski, krytykowali pisanie przez młodych poetów polskich „w duchu niemieckim”, widząc w obcych wpływach zagrożenie dla „ducha polskiego”. Także zwolennicy romantyzmu, np. Maurycy Mochnacki, Michał Grabowski czy Kazimierz Brodziński przyznawali, że duch romantyczny nie jest rdzennie polski, a metafizyka jest niemiecka, ale w przeciwieństwie do klasyków nie widzieli w opieraniu się na wzorcach obcych niczego złego, wręcz przeciwnie – uważali, że czerpanie „z Niemców” może przynieść polskiej poezji i sztuce jedynie korzyści. Krytycy romantyczni odmiennie niż klasycy odnoszą się też do zjawiska oryginalności w tworzeniu, uznając ją za niemożliwą, a czerpanie z innych kultur za zjawisko nierozdzielne z procesem tworzenia. W wydanej w 1830 r. *Literaturze polskiej w wieku XIX* Mochnacki pisze: „Naśladować je i przywłaszczać, i do miejscowych okoliczności stosować jest tym samym, co je stworzyć z niczego”¹³, gdyż każdy naród na swój własny sposób przenosi wartości wspólne i przelewa je w nowe kształty. Podobnie uważa Grabowski w *Literaturze i krytyce* (1837), podkreślając, że w duchu niemieckim i romantycznym obok innych narodowości piszą też Polacy, którzy jednak nie powtarzają niewolniczo niemieckich wyobrażeń, lecz ujmują je we własnym, rodzimym kształcie¹⁴.

Skrajnie różne poglądy obu stron w sporze z początku XIX wieku na znaczenie i wartość filozofii niemieckiej dla kultury polskiej rzutowały przez długie lata na stosunek badaczy polskich do tego zagadnienia, powodując także pojawienie się w pracach dotyczących romantyzmu polskiego skrajnie różnych opinii. Z jednej strony, zwolennicy poszukiwania źródeł romantyzmu polskiego w Niemczech,

^{13/} M. Mochnacki *O literaturze polskiej w wieku XIX*, Kraków 1923, s. 120. Por. także H. Schroeder *Studium über Maurycy Mochnacki mit Besonderer Berücksichtigung des deutschen Einflusses*, Berlin 1953, oraz S. Pieróg *Wstęp*, w: M. Mochnacki *Poezja i czyn*, Warszawa 1987, s. 52 i n.

^{14/} M. Grabowski *Literatura i krytyka*, Wilno 1837, s. 100-101. Grabowski podaje przykłady takiego przystosowania do polskich warunków, np. ukochanie przez romantyków odległych, dzikich ustroni w romantyzmie niemieckim uwidacznia się w osadzaniu akcji utworów literackich w Alpach lub w okolicach Renu, zaś w polskim romantyzmie na Ukrainie i w lasach litewskich.

powołując się na ówczesne autorytety: Mochackiego, Grabowskiego, Brodzińskiego, wypowiedzi wieszczów polskich na temat filozofii niemieckiej, pisma G. Sand czy G. de Staël¹⁵, dowodzą związków polskiej literatury romantycznej z metafizyczną filozofią niemiecką, powtarzają poglądy romantyków o nierozdzielności tworzenia i czerpania z innych wzorców i rozumieją wpływ jako dostosowywanie obcej myśli do warunków polskich. Drugą grupę stanowią badacze, którzy, stojąc na stanowisku „obrońców kultury polskiej”, odrzucają już na wstępie jakiegokolwiek sugestie o możliwości zaistnienia wpływu niemieckiego. Uzasadniają swoje poglądy odmiennością „ducha polskiego”, wielkością ducha i dzieł wieszczów polskich, a niekiedy nawet – powołując się na Śniadeckiego – traktują filozofię niemiecką jako jeszcze jedną metodę germanizacji, a romantyzm jako „dzieje podboju świata przez ducha germańskiego”.

Opinie badaczy zależą od ich pochodzenia oraz sympatii lub antypatii do Niemiec, filozofii i romantyzmu. W badaniach polskich wyraźnie widoczny jest konflikt między „polskim” a „obcym” i zwalczanie z perspektywy patriotyzmu różnie pojmowanego „obcego”. Zwolennicy oświecenia i polskości uważają romantyzm za tożsamy z niemieckością i jako taki za metodę germanizacji, której nie uległ duch polski. Zwolennicy romantyzmu i polskości wskazują na to, że romantyzm był przejawem ducha polskiego i charakteru narodowego, z czego wyciągają odmienne wnioski: albo że rozwinął się niezależnie od niemieckiego, lub że był polemiką z romantyzmem niemieckim. Pojawiają się nawet tak absurdalne stwierdzenia, jak Kazimierza Konińskiego, że istnieją dwa rodzaje romantyzmu: „dobry” – polski i „zły” – niemiecki i nie mają one ze sobą nic wspólnego¹⁶.

Przeciwnicy wpływów obcych zwracają uwagę na odmienny charakter romantyzmu polskiego i romantyzmu niemieckiego, a powody wystąpienia epoki romantyzmu w Polsce widzą nie w oddziaływaniu myśli i literatury niemieckiej na twórców polskich, ale w zaistniałej w obu krajach podobnej sytuacji politycznej i społecznej, budzącej podobne zainteresowania. W opracowaniach tego typu daje się zauważyć przejmowanie romantycznego sposobu myślenia i romantycznych metod badawczych: porównywanie „ducha” polskiego i niemieckiego, charakterów narodowych, umysłowości i wyobraźni obu narodów i wyciąganie z owych porównań wniosków o całkowitej ich odmienności, wręcz opozycji¹⁷. Stanisław Brzozowski w *Filozofii romantyzmu polskiego* (1924) wyraża poglądy typowe dla wielu polskich badaczy. Twierdzi on, że romantyzm polski jest pozbawiony, jak pisze, „intelektu-

^{15/} Por. np. P. Chmielowski *Filozoficzne poglądy Mickiewicza*, w: „Przegląd Filozoficzny” 1904 nr 4, K. Górski *Literatura a prądy filozoficzne*, w: *Literatura a prądy umysłowe*, Warszawa 1938, M. Szykowski *Schiller w Polsce*, Kraków 1915, i wiele innych.

^{16/} K. Koniński *Romantyzm a Mickiewicz*, Lwów 1906.

^{17/} Por. A. Flis *Spór...*, s. 618, M. Zdziechowski *Antyromantyzm i antygermanizm*, w: „Przegląd Współczesny” 1927, XII; Z. Wasilewski *Duch J. Śniadeckiego*, w: „Kurier Poznański” 1930, XI; L. J. Bykowski *Nasz charakter narodowy*, w: „Polityka Narodowa” 1938 nr 3, Z. Lempicki *Renesans. Oświecenie. Romantyzm*, Warszawa 1966, s. 193.

alistycznej powierzchowności”, nie bazuje na teorii, jak romantyzm niemiecki, lecz ma bardziej życiowy charakter, dlatego też większy wpływ wywarli na niego Kościuszko i Napoleon niż idealistyczna filozofia niemiecka i mowy Fichtego. Podobnie jak inni przeciwnicy związków polsko-niemieckich, powołuje się na opinie Śniadeckiego, który trafnie odczuł nowość i odrębność duchową romantyzmu polskiego. W swoich poglądach idzie jednak dalej niż Śniadecki, gdyż odrzuca wszelkie zależności intelektualne między Polską a Niemcami i „dziedzictwo książek”. Podobnie jak np. Adam Mahrburg (który wśród książek będących inspiracją dla romantyków polskich pozostawia jedynie dzieła starożytne i Biblię), a odmiennie niż Mochnacki, wyłącza pisma filozofów niemieckich z listy dzieł godnych być inspiracją dla romantyków polskich. Jak inni „badacze-patrioci”, że wymienię tu choćby Bittnera, kreuje obraz romantyzmu polskiego jako epoki z ducha polskiej, która wyrosła z charakteru polskiego (tradycji szlacheckiej, zrywów niepodległościowych itp.) i w której wyraził się w pełni nasz charakter narodowy: wiara, religijność, indywidualizm, patriotyzm, serce itd. Brzozowski pisze:

Romantyzm polski nie jest odbiciem czy echem jakiegoś zachodnioeuropejskiego prądu kulturalno-literackiego, poglądów wyprowadzających dzieła sztuki i literatury z wpływu innych dzieł i żyć każących literaturze i twórczości jakimś upiornym życiem, z książek tylko czerpiącym swą treść. [...] Romantyzm polski był wypływem zmiany, ruchu, przeistoczenia, jakie zaszły w duszy polskiego społeczeństwa na początku ubiegłego stulecia.¹⁸

Brzozowski uważa, że przekonanie o wyższości teoretycznej filozofii niemieckiej nad treścią myślową naszego romantyzmu i jej wpływie na romantyzm polski jest przesądem i przeszkodą w zbadaniu i zrozumieniu romantyzmu polskiego, gdyż powoduje bądź niechęć do podjęcia dyskusji na ten temat, bądź też powtarzanie dawnych przekonań. Dowartościowuje romantyzm polski, stawiając go obok filozofii niemieckiej, gdyż uważa te dwa zjawiska za dwa największe wysiłki epoki, uczynione w kierunku swobody duchowej człowieka: filozofia dąży do jej poznania, zaś romantyzm polski do spełnienia, czynu¹⁹.

Analizując opracowania, których twórcy poszukują wpływu niemieckiej filozofii na literaturę polskiego romantyzmu, można zauważyć różnice w podejściu do tego zagadnienia badaczy polskich i niemieckich, a także badaczy filozofii i literatury. Porównując badania literaturoznawców i historyków filozofii, można zauważyć, że stosunek do omawianego zagadnienia tych drugich jest o wiele bardziej obiektywny i pełny, przede wszystkim wskutek mniej emocjonalnego stosunku do przedmiotu badań. W odróżnieniu od badaczy polskich, badacze obcy podkreślają podobieństwa między romantyzmem w poszczególnych krajach, w tym Polski. Badacze niemieccy chętniej niż polscy dostrzegają zewnętrzne wpływy, jednak ich badania także często nie wydają się całkowicie obiektywne; tak jak w przypadku

^{18/} S. Brzozowski *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924, s. 9.

^{19/} Tamże, s. 54-55.

badania polskich pojawiała się często obawa przed pokazaniem romantyzmu polskiego jako „gorszego” w stosunku do niemieckiego, tak tutaj odwrotnie, badacze niemieccy pokazują filozofię niemiecką jako główne, a niekiedy i jedyne źródło romantyzmu polskiego. Tak ocenia np. Hugo Zathę w 1890 r. badania Gustawa Karpelesa nad wpływem Goethego na literaturę polską:

Autor rozbiera kilkanaście poematów polskich i oddaje im znaczne pochwały – pisze jednak w ten sposób, że wszystko zawdzięczać mamy przeważnym wpływom literatury niemieckiej. Gdyby jej nie było, nie byłoby i naszej. Wpływ ten, z wielu względów korzystny i dobry, i my najchętniej uznajemy, ale każdy przyznać musi, że autor przesadził i stanowczo go przecenił.

Zathę nie polemizuje jednak racjonalnie z opiniami Karpelesa, rozgoryczony, gra na uczuciach narodowych, wspomina germanizację i uważa, że Karpeles postępuje jak germanizatorzy, tj. jak pisze, „poklepuje i obiecuje dobre noty za to, żeśmy się wiele nauczyli od Niemców, a my jesteśmy tylko odłamem niemieckiej szkoły”²⁰. Badacze polscy i niemieccy często używają tych samych argumentów i określeń, oceniając „drugą stronę”. Koniński w 1906 r. pokazuje romantyzm, a zwłaszcza filozofię tego czasu, jako wynik prymitywizmu i płytkiej kultury umysłowej narodu niemieckiego i stwierdza wyższość literatury polskiej, zwłaszcza twórczości Mickiewicza. Janko Janoff, pisząc w 1939 r. o kształtowaniu się świadomości Słowian pod wpływem poglądów Herdera, celowo podkreśla prymitywizm Słowian i znaczenie myśli niemieckiej dla tych narodów²¹. Te skrajne opinie pokazują, że zarówno polskie, jak i niemieckie opracowania nie mogą być przyjmowane bez zastrzeżeń. Różnice w ocenie – co najlepiej pokazują przedstawione powyżej przykłady – są znaczące: w pracach polskich literaturoznawców widoczny jest emocjonalny stosunek do przedmiotu badań, patriotyzm, głęboko wpojony autorytet wieszczki narodowej i przekonanie o „świętości” polskiej literatury romantycznej oraz chęć dowartościowania literatury polskiej, często kosztem dorobku kulturowego innych narodów. Niemieccy badacze albo przeceniają znaczenie filozofii idealistycznej dla powstania romantyzmu polskiego (dawne prace), albo, w nowszych pracach, nie chcą być posądzeni o tendencje imperialistyczne, celowo pomniejszają rolę kultury niemieckiej. Niejednokrotnie traktuje się też badania porównawcze jako sposób na budowanie nowych, przyjacielskich stosunków między obu krajami²². Uzależnienie wyników badań od pochodzenia badacza spowodowane jest pojmowaniem komparatystyki jako metody walki

^{20/} H. Zathę *Goethe i Polacy*, Kraków 1890, s. 5, 35, oraz G. Karpeles *Goethe in Polen*, Berlin 1890.

^{21/} Por. K. Koniński *Romantyzm...*, oraz J. Janoff *Herder, das nationale Erwachen der Slaven und der Panславismus*, w: „Deutsche Monatshefte in Polen” 1939 H. 2/3.

^{22/} Por. R. Escarpit „*Kreativer Verrat*” – *ein Schlüssel zur Literatur*, w: H. N. Fügen *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Düsseldorf u. Wien 1973 (wyd. po raz pierwszy w: „La Littérature Comparée en Europe orientale”, Budapest 1963 nr 2).

o wpływy i znaczenie własnej kultury na arenie międzynarodowej, jako „handel zagraniczny”, jak nazywał to Wellek, w którym chętnie poszukuje się wpływu „swojego” na „obce”²³. Stwierdzenie wpływu stawia „nadawcę” i „odbiorcę” w hierarchii nadrzędno-podrzędnej, stąd też niechęć badaczy polskich do pokazywania romantyzmu polskiego jako gorszego czy wtórnego. W zależności od spojrzenia na wpływ, z perspektywy „dawcy” lub „biorcy”, badacze zawsze negatywnie oceniali którąś stronę: pisarza składającego jak kukulka jaja w obcych gniazdach, lub rabusia obchodzącego się dowolnie z oryginalnym tekstem²⁴.

Pierwsze próby przełamania niechęci do badań nad wpływami obcymi na romantyzm polski i obiektywizacji badań komparatystycznych zostają podjęte w pozytywizmie. Początkowo badania nad wpływem filozofii niemieckiej na literaturę polskiego romantyzmu rozwijają się pod znakiem komparatystyki pozytywistycznej, zdaniem badaczy, najbardziej obiektywnej i nie wartościującej. W pracach na ten temat pojawiają się uwagi dotyczące kontaktów twórców polskich z filozofami niemieckimi, sposobu zapoznania się z ich myślą (lektura tekstów, tłumaczeń, streszczeń, wykłady, opowiadanie przyjaciół itp.) bez poszukiwania ich wpływu na polską literaturę romantyczną. Komparatystyka tych lat ogranicza się do analizowania kontaktów międzynarodowych, tłumaczeń i tematyki „zagranicznej” w literaturze polskiej. Nie wnosi ona do badań niczego ciekawego, nie rozstrzyga także o istnieniu i rodzaju wpływu, przez traktowanie literatury i filozofii podobnie jak nauk przyrodniczych, w których liczą się fakty i prawdopodobieństwo. Pojawiają się także badania „wpływologiczne”, w których literaturoznawcy, poszukując przyczyny sprawczej badanego utworu, konkretnych źródeł, tworzą łańcuchy wzajemnie uzależnionych od siebie utworów.

Pewność badaczy co do roli, jaką odegrała filozofia niemiecka w kształtowaniu się romantyzmu i polskiej literatury romantycznej, widoczna jest głównie w pisanych tymi metodami, podręcznikowych lub syntetyzujących opracowaniach literatury polskiego romantyzmu. W podręcznikach i syntezach, przed charakterystyką literatury polskiej i omówieniem poszczególnych twórców, we wprowadzeniu zostają zawsze przedstawione jako kontekst: sytuacja historyczna i polityczna, wielcy współcześni twórcy literatury europejskiej i ich dzieła (George Byron, J.W. Goethe, Friedrich Schiller, Walter Scott) i filozofowie niemieccy. W tego typu opracowaniach nie przeprowadza się szczegółowych porównań między dziełami polskiego romantyzmu a filozofią i literaturą obcą, powtarza się jedynie schematy, wymienia nazwiska filozofów kojarzących się z poszczególnymi hasłami roman-

^{23/} Por. R. Wellek *Kryzys literatury porównawczej*, w: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, Warszawa 1979; R. Etiemble *Gattungsgeschichte und Vergleichende Literaturwissen*, w: H. N. Fügen *Vergleichende...*, E. Klin *Literarische Komparatistik und Kulturbeziehungsforshung*, w: *Deutsch-polnische Literaturbeziehungen*, Köln u. Wien 1988, s. 15.

^{24/} R. Escarpit „*Kreativer Verrat*” – *ein Schlüssel zur Literatur*, w: H. N. Fügen *Vergleichende...*, s. 87. Przytaczam określenia niemieckie, gdyż przez swoją budowę dosadnie i dokładnie oddają zawartość myślową autora.

tycznymi, „obce” jest tu jedynie kontekstem odczytań, zaś wyciąganie wniosków pozostawia się czytelnikowi. Badacze starają się uniknąć w ten sposób niebezpieczeństw wartościowania i oceniania porównywanych twórców oraz tworzenia ich hierarchii, stąd pozytywistyczne metody pojawiają się niejednokrotnie także w czasach późniejszych. Na przełomie XIX i XX wieku badacze jeszcze w inny sposób przedstawiają twórczość romantyków polskich, próbując pogodzić fakty zebrane w pozytywizmie z własnym emocjonalnym stosunkiem do romantyzmu i wieszczów. Analizują oni utwory romantyków polskich, poszukując w nich podniet obcych, czuwając się w „sytuację duchową” poetów. W książkach: Piotra Chmielowskiego *Adam Mickiewicz* z 1898 roku, Konrada Górskiego *Pogląd na świat młodego Mickiewicza* z roku 1920, a także w późniejszych pracach pokazane są „przygody duchowe i intelektualne” wieszczów polskich pod wpływem lektury nowych filozofów, ich przełomy duchowe i zmiany światopoglądów. Oddziaływanie twórców obcych na wieszczów polskich jest też pokazywane jako zmaganie się wielkich duchów, czemu towarzyszy przekonanie o odmienności ducha obcego i polskiego, który mu nie ulega. Poszukując źródeł wpływu filozofii na romantyzm polski, szuka się go, jak to określa Andrzej Niemojewski, w „filozofii ludzkości”, prezentując łańcuchy podobnych myśli i przekonań w kulturze europejskiej, poczynając od starożytności, na przestrzeni wieków i wpisuje się w nie niemieckie i polskie, co łagodzi ostrość porównania²⁵.

We wszystkich tych pracach, których autorzy podejmowali próby ucieczki od emocjonalnego stosunku do romantyzmu i obiektywizacji badań nad wpływem filozofii niemieckiej na romantyzm polski, także można zauważyć, choć innego rodzaju, emocjonalność i subiektywizm, powodujące stałe powtarzanie się w nich tych samych zestawień, porównań, poglądów i wniosków. Powodów tego stanu rzeczy również należy szukać, moim zdaniem, w zjawisku autorytetu (twórcy i badaczy), rządzącego w badaniach literaturoznawczych. Wypowiedzi autorytetów romantycznych i oświeceniowych są uznawane za niepodważalny argument, rozstrzygający często o zaistnieniu lub braku wpływu. Również uwagi samych twórców na temat filozofii niemieckiej i ich stosunku do niej są dla badaczy punktem wyjścia dla ewentualnych dalszych badań. Opierając się na wypowiedziach na temat polskiej literatury romantycznej Mickiewicza, Mochnackiego, Brodzińskiego, Cybulskiego, Grabowskiego, G. Sand i innych, badacze ograniczają się często do powtarzania ich spostrzeżeń lub też porównywania tych twórców, na których już oni zwrócili uwagę, np. czytają *Wacława dzieje* Garczyńskiego w kontekście filozofii Hegla czy porównują III część *Dziadów* z *Faustem* Goethego. Opierając się na wypowiedziach uczestników sporu klasyków z romantykami, badacze polscy błędnie traktują wielkich klasyków niemieckich, Goethego i Schillera, jako romantyków.

Na wyniki opracowywania omawianego zagadnienia oddziałuje też autorytet znanych i uznanych postaci, np. Juliusza Kleinera, na którego książkach, a głów-

^{25/} A. Niemojewski *Dawność a Mickiewicz*, 1924, passim.

nie monografiach polskich wieszczów, opierają się inni badacze. Zauważone wiele lat temu podobieństwa i wpływy nie są weryfikowane, uzupełniane czy korygowane. Jeżeli więc pisze się o niemieckich źródłach myśli i twórczości poetów polskich, to Krasińskiego zestawia się przede wszystkim z Heglem (istnieje długoletnia tradycja tych badań), Słowackiego z Schellingiem, a Mickiewicza z Herderem lub Friedrichem Schleglem. Powtarzają się także tematy i sposób ich ujęcia oraz rodzaj zapożyczeń: od Herdera – koncepcja Słowian i narodu, od Hegla – duch dziejów i trójca heglowska (rola Hegla w romantyzmie polskim jest powszechnie uznawana przez badaczy), od Schellinga – organizm Natury i Absolut, od Schleiermachera – religia itp. Niemieckich wpływów szuka się kolejno: w koncepcji poezji i poety, w estetyce, poetyce i we wszystkim, co odnosi się do formy literackiej i sposobu pisania (ironia, groteska, dramat otwarty itd.), a następnie w ujęciu historii i przyrody. Powstanie pewnych schematów w badaniach nad wpływem filozofii niemieckiej na literaturę polską w romantyzmie spowodowało także używanie w wielu pracach nazwisk filozofów niemieckich jako pewnych skojarzeń, np. przy użyciu słów „wolność” czy „ja” automatycznie pojawia się nazwisko Fichtego. Istnieją również pewne schematy w podejściu do poszczególnych poetów romantycznych. Jeżeli poszukuje się wpływów filozofii niemieckiej w twórczości Mickiewicza i Krasińskiego, podkreśla się jednocześnie ich wielkość i oryginalność. W przypadku Słowackiego występują dwa skrajne podejścia: zarzuca mu się bluszczoatość i nieudolne powtarzanie cudzych myśli lub twierdzi, że Słowacki był indywidualnością, a Niemców nie czytał i nie znal. Literaturoznawcy, bazując na tych samych tekstach i faktach, wyciągają z nich odmienne wnioski. Schematy dominują także w pracach badaczy obcych. Jak słusznie zauważa Piotr Roguski w artykule *Die polnische und die deutsche Romantik* (1996), w wielu pracach komparatystycznych, także najnowszych, informacje i opinie o polskim romantyzmie opierają się na przestarzałych źródłach, np. wymienianej już książce Gustava Karpelesa z 1890 roku. Niektórzy badacze obcy (np. Kage, Wagner, Huth, Dmitriev) często powtarzają jedynie opinie polskich literaturoznawców, kierując się przekonaniem, że Polacy lepiej rozumieją swoją kulturę.

Rozumienie wpływu

Sytuacja polityczna Polski (różne zagrożenia państwowości), emocjonalny stosunek do przedmiotu badań, źle pojmowany patriotyzm, autorytety romantyczne i badawcze i lęk przed wpływem rozumianym jako dowód „niższości” własnej kultury przez wiele lat rzutowały na badania literackie. Powstawanie w badaniach nad wpływami niemieckimi na romantyzm polski schematów i stereotypów oraz niechęć do poszukiwania wpływów obcych i umniejszania tym samym znaczenia polskich wieszczów, wartości ich dzieł²⁶ związane było także z określonym rozu-

^{26/} Por. A. Niemojewski *Filozofia Mickiewicza*, w: „Myśl Niepodległa” 1911 nr 182-184, oraz J. Kleiner *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912. Ten stosunek do wpływów pojawia się także w późniejszych tekstach, choć nie jest tak dosłownie wyrażony przez autorów.

mieniem wpływu (jako zapożyczenia, plagiatu, kradzieży i powielania cudzych myśli) i oryginalności (jako całkowitej niezależności w tworzeniu). Istniała i istnieje nadal w literaturoznawstwie pewna niechęć do poszukiwania wpływu, do zajmowania się „wpływością”, która, jak uważał twórca tego określenia, Adam Grzymała-Siedlecki, jest tożsama z brakiem patriotyzmu. Do dzisiaj wielu badaczy odczuwa jakiś „lęk przed wpływem” – nawiązując do tytułu książki Harolda Blooma – który uniemożliwia obiektywne odczytanie tekstu. Samo słowo „wpływ” jest już nacechowane pejoratywnie. Poszukujący wpływu oraz twórca, u którego ów wpływ stwierdzono, byli narażeni na zarzut braku patriotyzmu, zaś w późniejszych czasach, gdy sytuacja Polski nieco się ustabilizowała, zmieniły się kryteria oceny, jednak nadal uznawano takiego twórcę za gorszego, tym razem zarzucając mu brak oryginalności. Stąd też w wielu książkach badacze odzegnują się od zajmowania się tym zagadnieniem i twierdzą, czasem nawet wbrew oczywistym podobieństwom, że wieszcz polski doznał „oślnienia” w wyniku kontaktu z myślą innego twórcy lub też całkiem niezależnie doszedł do pewnych prawd, wyobrażeń czy przekonań²⁷. Zainteresowanie wpływami niemieckimi na romantyzm polski i stosunek do tego zagadnienia były ściśle związane z sytuacją polityczną w Polsce. Po odzyskaniu niepodległości, gdy nastroje wrogości w stosunku do Niemiec nieco przygasły, w badaniach komparatystycznych pojawiają się próby obiektywnego spojrzenia na wpływy obce. Już w 1921 r. Wacław Borowy dowodzi, że charakter literatury zakłada nierozdzielność tworzenia i czerpania z wzorów obcych:

literatura [...] jest sztuką o swoistej technice, że w tej dziedzinie są tradycje i kierunki, że więc całe grupy dzieł muszą mieć słabsze lub silniejsze podobieństwa względem siebie.²⁸

Wraz z wystąpieniem w 1958 r. René Welleka, który na nowo postawił pytania o cele, zakres i metody badawcze badań komparatystycznych, pojęcia i charakter wpływów i zapożyczeń, następuje przełom. Wellek krytykuje metodę badań pozytywistycznych i proponuje w badaniach nad tradycją literacką stosowanie metod „bezkontaktowych”²⁹. W swoich artykułach krytykuje stosowanie „koncepcji przyczynowości” w badaniach komparatystycznych, która powoduje, że literatura

^{27/} Taka sytuacja ma miejsce np. w książce Juliusza Kleina *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, gdzie autor twierdzi, że Krasiński sam, niezależnie od Hegla, Schellinga, Cieszkowskiego doszedł do przedstawienia trzech epok świata, mimo że wymienieni filozofowie w swoich tekstach również posługują się podziałem na trzy epoki. Podobnie podchodzi do tego zagadnienia Stanisław Makowski w książce *Juliusz Słowacki*; wprawdzie, pisząc o *Genesis z Ducha*, zestawia ten utwór z jego wielkimi poprzednikami: od Biblii, przez gnozę, filozofie: Ballanche’a, Leibniza, Hegla i innych, ale jednocześnie stwierdza, że mimo podobieństw Słowacki czuje się samodzielnym rewelatorem odkrytych prawd (co wyraża m.in. w listach), stąd nie może być mowy o wpływach. Por. J. Kleiner *Zygmunt Krasiński...*, s. 123, i S. Makowski *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980.

^{28/} W. Borowy *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921, s. 3.

^{29/} R. Wellek *Kryzys literatury porównawczej*, w: tegoż *Pojęcia i...*, s. 394.

jest oceniana „w wąskich kategoriach racjonalistycznych – rachunku kulturalnego bogactwa, kupieckiego salda w dziedzinie duchowej”. Także inni teoretycy literatury występują przeciwko „racjonalizmowi” w badaniach literackich, ośmieszając tworzenie, jak określa François Jost, „list dostawców dla geniuszy”³⁰ i próby pełnej obiektywizacji badań porównawczych. Jak dowodzi Wellek, obiektywizacja nie jest jednak możliwa, gdyż komparatystyka musi dokonywać wyboru, charakteryzować i wartościować, ponieważ przedmiotem jej badań są wartości i jakości. Jedyną możliwą formą obiektywizacji jest uświadomienie sobie problemów, jakie towarzyszą badaniom porównawczym i nietraktowanie ich jako broni w walce o prestiż kulturalny, przedmiot „handlu zagranicznego”, ani jako sposobu na pogodzenie narodów³¹.

Teoretycy literatury proponują nowe pojmowanie wpływu, który jest podstawowym przedmiotem zainteresowań komparatystyki. Uważają wpływ za nieodłączne zjawisko towarzyszące procesowi tworzenia. Harold Bloom w artykule *Lęk przed wpływem* twierdzi, że wpływ jest zmaganiem się, a nie uleganiem. Cała historia literatury jest historią wpływów, gdyż każdy twórca nawiązuje do swoich poprzedników, rzucając im wyzwanie i próbując napisać „lepiej” niż inni. W miejsce krenologicznego poszukiwania źródeł Bloom proponuje badanie oddziaływania tekstów podstawowych, czyli tekstów, które niezależnie od lektury, stopnia znajomości itp. oddziaływały na twórców³². W badaniach komparatystycznych powszechne staje się przekonanie o istnieniu „tekstów podstawowych” (jak nazywa je Bloom), „międzynarodowych wzorców literackich” (określenie Corstiusa)³³ czy „pre-tekstów” (określenie Pfistera)³⁴, będących podstawą dla powstających utworów literackich, kształtujących „ducha czasu”, klimat literacki, mody i prądy, w których one po-

^{30/} Tamże, s. 295, oraz R. Wellek *Termin i istota literaturoznawstwa porównawczego*, w: tamże, s. 83-84. F. Jost *Komparatystyka literacka jako filozofia literatury*, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, Warszawa 1997, s. 58. Jost w ironiczny sposób komentuje poszukiwanie wpływów: „Czy zna się rzekę, dlatego że zobaczyło się jej źródło, czy zna się ptaka, dlatego że widziało się jajo, z którego się wyklul?”, „Zwiedzając bazylikę św. Piotra w Rzymie, nigdy się nie dziwiłem, że nie widzę na fasadzie pewnej tablicy: nazwisk tych, którzy uczciwie zarabiając na życie, dostarczyli Michałowi Aniołowi ton marmuru niezbędnych do wzniesienia tej budowli”. Przytacza też wypowiedź Goethego, który dyskutując z Eckermannem, powiedział: „To bardzo śmieszne. Zupełnie tak samo można by pytać dobrze odżywionego mężczyznę o woły, owce i świnię, które skonsumował i którym zawdzięcza swe siły” (por. J. P. Eckermann *Rozmowy z Goethem*, t. 2, Warszawa 1960, s. 72). Drwina, ironia, kpiący ton są najczęściej stosowaną przez teoretyków literatury metodą walki ze zjawiskami, które ciągle rządzą w badaniach komparatystycznych.

^{31/} R. Wellek *Kryzys literatury porównawczej*, w: tegoż *Pojęcia i...*, s. 402.

^{32/} H. Bloom *Lęk przed wpływem*, w: *Współczesna teoria badań literackich*, cz. II, t. 4, Kraków 1973.

^{33/} J. B. Corstius *Literatura jako kontekst*, w: *Antologia...*, s. 141.

^{34/} M. Pfister *Pola odniesień intertekstualności*, w: *Antologia...*, s. 182.

wstają. Każdy tekst jest intertekstem³⁵, nie można jednak odnaleźć jednego konkretnego źródła, gdyż w rzeczywistości, wbrew pragnieniom badaczy, wpływ jest czymś nieokreślonym³⁶.

Teoretycy literatury unikają pojęcia wpływu, który negatywnie kojarzy się z badaniami starej szkoły krenologicznej (kontaktami, recepcją itd.), i posługują się pojęciami „literatury w kontekście”, „komunikacji literackiej”, „tradycji literackiej”, „intertekstualności”, lub też na nowo definiują wpływ, próbując nadać mu nowe znaczenie³⁷. Dowodzą, że naśladowanie może być twórcze, gdyż jest synonimem inwencji literackiej, każdy utwór jest wpisany w tradycję, czerpanie z dzieł wielkich poprzedników nie jest uleganiem, ale formą dialogu danego utworu z tradycją literacką itd.³⁸

Pod wpływem polskich i zachodnich teorii komparatystyki, a także zmienionej sytuacji politycznej Polski zmiany pojawiły się również w badaniach nad wpływami obcymi na polski romantyzm. Już w latach powojennych docenia się badania komparatystyczne, m.in. Kleinera i fakt, iż

bada zawsze literaturę polską w skali porównawczej, wykazując u poszczególnych poetów ich obcowanie duchowe z twórcami zagranicznymi, ich zdolność oryginalnego przetwarzania motywów przejętych, ich wreszcie samodzielną pracę na miarę twórczych wysiłków pisarstwa europejskiego.³⁹

Badacze stopniowo odchodzą od traktowania literatury polskiej w oderwaniu od zdobyczy kultur innych krajów, doceniają jej „europejskość”, którą rozumieją zarówno jako czerpanie literatury polskiej z dorobku kulturowego Europy, jak i tworzenie w Polsce dzieł o znaczeniu europejskim. Porównywanie zdobyczy kulturowych dwóch narodów nie jest już rozumiane jako rywalizacja polityczna, coraz częściej badacze podkreślają wspólnotę kultury europejskiej i podobieństwa decydujące o określeniu danej epoki literackiej w poszczególnych krajach tą samą nazwą. W opracowaniach epoki romantycznej mówi się o „klimacie epoki”, *Zeitanalogien* (E. Klin), atmosferze epoki, „mgłę skojarzeń” (K. Górski). Już w latach trzydziestych Paul van Tieghem stawia pytanie o granice literatur narodowych:

^{35/} Jest to określenie Ulricha Broicha: *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do pojedynczego tekstu*, w: *Antologia...*, s. 177-180.

^{36/} Por. M. Pfister *Pola...*, s. 182, oraz R. Corstius *Literatura jako...*, s. 144.

^{37/} Por. A. Corstius *Literatura jako...*, oraz I. H. Hassan *The Problem of Influence in Literary History: Notes Toward a Definition*, w: „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1955 XIV, s. 66-76, H. M. Block *The Concept of Influence in Comparative Literature*, w: „Yearbook of Comparative and General Literature” 1958, VII, s. 30-37.

^{38/} Por. poglądy K. Górskiego: *Aluzja*, w: *Problemy teorii literackiej*, Wrocław 1967.

^{39/} Por. S. Kawyn *Twórczość naukowa Juliusza Kleinera*, Łódź 1949, s. 24.

Gdzie znajdują się w pewnej określonej epoce granice jakiejs literatury? Gdzie przebiega granica, od której można mówić o „obcym”, o obcym wpływie albo wpływie na zagranicę?⁴⁰

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojawiają się prace porównawcze w zakresie historii idei oraz porównywanie ideologii. Historycy literatury polskiej nie posługują się już określeniem plagiatu jako synonimem wpływu czy zapożyczenia, a „czerpanie ze zmaconego źródła”, jak to określa Stefania Skwarczyńska⁴¹, nie jest uznane za grzech przeciwko narodowi i literaturze. Zadaje się pytania o cel zapożyczenia i rozpatruje zasady selekcji, jakimi kierował się twórca, oraz o sposób korzystania z podniet obcych. Literaturoznawcy pokazują, jak dynamizuje się i potęguje spuścizna przeszłości, jak „rozprzega się ze starego obrazu”⁴² i wiąże z nowym, aby zmienić kształt myśli. Rzadko posługują się jednak negatywnie kojarzącym się określeniem „wpływu”, częściej używając określeń: tradycja, dziedzictwo, inspiracja, kontynuacja, impuls, podnieta itp., choć wpływ traktuje się już nie jako w miarę zgodne przejęcie myśli, ale jako interpretację myśli mistrza, czy wręcz polemikę z nią. Komparatystyka tego czasu nie jest jednak wolna od kontekstów zewnętrznych; ze względu na marksistowską ideologię odrzuca się niektóre wzorce, np. Kanta jako ideologa burżuazji (np. T. Kroński)⁴³, krytykuje metody komparatystyki okresu imperializmu, przeprowadza się nagminnie badania nad oddziaływaniem Hegla na kulturę polską, posługując się dialektyką heglowską, odczytuje się utwory przez pryzmat ideologii, walki klas społecznych, postępu (np. S. Skwarczyńska)⁴⁴, odróżniając od siebie podniety ideologiczne i tematyczno-obrazowe.

W opracowaniach epoki romantyzmu coraz częściej pojawia się przekonanie, że oddziaływanie filozofii niemieckiej na literaturę polską było procesem czynnym, a filozofia niemiecka była jedynie intelektualną podnieta i formalną kanwą dla budowania własnych światopoglądów i tworzenia dzieł literackich. W kraju „biorcy” – podkreślają badacze⁴⁵ – aby doszło do kontynuacji, inspiracji itp., musiały

40/ P. van Tieghem *Grundlagen und allgemeine Methoden*, w: H. N. Fügen *Vergleichende...*, s. 73. Wszystkie tłumaczenia z tej książki, zamieszczone w pracy, dokonane zostały przeze mnie.

41/ S. Skwarczyńska *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 22.

42/ Tamże.

43/ T. Kroński *Walka wokół Kanta w Polsce pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. Przyczynek do rozumienia prawdziwej i fałszywej wspólnoty kulturalnej*, w: „Myśl Filozoficzna” 1954 nr 4, s. 120-121.

44/ S. Skwarczyńska *Mickiewiczowskie...*

45/ Por. np. R. Wellek *Pojęcie romantyzmu w historii literatury*, w: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze...*, s. 242-246, M. Schmeling „Du sollst Dir kein Bildnis machen...” *Kulturelle Fremdheit als Forschungszweig der vergleichenden Literaturwissenschaft*, w: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*, Kraków 1996, M. Wawrykowa *J. G. Herder und die polnische Geschichtsphilosophie der ersten Hälfte des 19. Jhs.*, „Zeitschrift für Slavistik” 1978 t. XXIII, z. 1-6. I wiele innych.

jednak zaistnieć określone warunki. Z romantyzmu niemieckiego czerpali, choć w odmienny sposób, twórcy ze wszystkich krajów. Także w Polsce czytano Niemców, ale wybierano z ich dzieł wiele myśli wyrwanych z kontekstu, dostosowując je do własnych wyobrażeń i potrzeb. Tak twierdzą np.: Alina Kowalczykowa we wstępie do antologii *Idee programowe romantyków polskich* (1991), Henryk Markiewicz w *Polskiej nauce o literaturze* (1981), Andrzej Walicki we wstępie do *Polskiej myśli filozoficznej i społecznej* (1973) czy Marcin Król w *Polnische Romantik und Moderne* (1992)⁴⁶. Andrzej Walicki zwraca też uwagę na zmiany występujące w przejmowaniu myśli niemieckiej, nieświadome – w wyniku niedokładnej znajomości tekstów filozoficznych, lub świadome – spowodowane dostosowywaniem jej do potrzeb polskich i indywidualnych wyobrażeń twórcy. Podkreśla pewne prawidłowości występujące w polskiej myśli romantycznej i kryteriach wyboru przy korzystaniu z myśli niemieckiej, np. irracjonalizm, odrzucanie rozumu na rzecz uczucia, wiary, woli, Boga osobowego, zwracanie się ku jednostce i narodowi (a nie państwu), przyszłości (nie teraźniejszości)⁴⁷. Romantyzm polski najwięcej czerpie z niemieckiego – dowodzą badacze – ale przerabia to w sposób swoisty i genialny, nie trzeba się więc tego wstydzić i wzbraniać przed badaniami wpływów, gdyż, jak pisze Adam Kleczkowski⁴⁸, jest to konieczne dla pełnych, całościowych i wielostronnych badań nad romantyzmem polskim: przedstawienia jego źródeł, zmian i założeń, jakie wprowadził, ich przyczyn, charakteru niemieckiego i polskiego romantyzmu. Porównywanie dorobku kulturowego Polski i Niemiec, a zwłaszcza literatury i filozofii romantycznej, w nowej sytuacji politycznej, podkreślają germaniści i komparatyści, może stać się pierwszym krokiem w stronę przełamania wzajemnej niechęci i stereotypów⁴⁹.

W nowszych pracach zmienił się stosunek badaczy do samego zagadnienia, ale nadal aktualne jest to, co napisał w 1935 roku Adam Kleczkowski, że „prac i przyczynków do tego tematu mnóstwo, ale nie ma syntetycznego studium”⁵⁰. Jego brak spowodowany jest też czynnikami literackimi: ogromem materiału (teksty filozoficzne, literackie, opracowania z różnych epok, w których osobiste przekonania

^{46/} A. Kowalczykowa *Wstęp*, w: *Idee programowe romantyków polskich*, Wrocław 1991, s. IX-X, oraz H. Markiewicz *Polska nauka o literaturze*, Warszawa 1981, s. 37-38, A. Walicki *Wstęp*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, Warszawa 1973, s. 81-90, M. Król *Polnische Romantik und Moderne*, w: *Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe*, München 1992.

^{47/} A. Walicki *Polska myśl...* Walicki wypowiada się ogólnie na temat myśli polskiej w romantyzmie, wiele z jego spostrzeżeń można odnieść do literatury, tym bardziej że w książce pojawiają się opracowania, np. *Norwidowski świat myśli* czy *Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasińskiego*.

^{48/} A. Kleczkowski *Polsko-niemieckie stosunki językowe i literackie*. „Ze Sprawozdań Polskiej Akademii Umiejętności” 1935 t. XL, nr 4, s. 107.

^{49/} Por. E. Klin *Deutsch-polnische Literaturbeziehungen*, Köln u. Wien 1988, s. 2-5, 54, oraz E. Klin *Die Wechselwirkungen zwischen der deutschen und polnischen Romantik*, w: „Weimarer Beiträge”, Weimar 1962, H. 1, s. 189.

^{50/} A. Kleczkowski *Polsko-niemieckie...*

twórców często zostały nałożone na teksty literackie), a także różnorodnością rodzajów wpływów.

Filozofia a literatura

Problemem dla wszystkich badaczy jest także ustalenie granicy między filozofią a literaturą, przypisanie twórców i ich tekstów do filozofii lub literatury, wybranie i zastosowanie właściwej metody badawczej. Problem porównania literatury i filozofii rozwiązywany jest przez badaczy zasadniczo na dwa sposoby, jak je nazywa Janusz Sławiński w posłowie do książki *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* (1982)⁵¹: „pozytywistyczny” i „egzystencjalny”. Występują one często równolegle, niezależnie od przekonań, teorii i preferowanych w danym czasie metod badawczych, przy czym szczególnie silną pozycję w pracach porównawczych zajmuje sposób „p o z y t y w i s t y c z n y”. Stosujący go badacze, jak zauważa Sławiński, zakładają istnienie między filozofią a literaturą zdecydowanej różnicy, przede wszystkim ze względu na język. Dla tej grupy badaczy fundamentalne staje się pojęcie przekładu, tj., uważają oni, że filozofia i literatura posługują się dwoma różnymi kodami językowymi, ale istnieje możliwość odnalezienia filozoficznego ekwiwalentu literackiego, tak jak możliwe jest opisanie myśli filozoficznej bez metafor. Pociąga to za sobą metodę „wypruwania” z tkaniny dzieła literackiego tzw. treści filozoficznych, co ogranicza się głównie do poszukiwania cytatów. Powoduje to zniekształcenia utworu literackiego, który zostaje przekształcony w zbiór cytatów: przemieszczanych wypowiedzi twórcy, narratora (czy podmiotu lirycznego) i postaci, a utwór przedstawia się jako zlepek „nieoryginalnych” przetworzeń⁵². W pracach tego typu porównuje się filozofię i literaturę ze względu na jakiś motyw, wątek filozoficzny lub obraz. Najczęściej jest to poszukiwanie na wszystkich poziomach tekstu trójcy Hegłowskiej. I tak na przykład Bernard W. Januszewski w *Problematyce filozoficznej w wykładach paryskich A. Mickiewicza* (1986) uważa, że Mickiewicz stosuje ten sposób myślenia, przedstawiając zmaganie się Polski (teza) i Rosji (antyteza), które dojdą do wspólnoty w Słowiańszczyźnie⁵³, zaś Walter Kühne w *Die Polen und die Philosophie Hegels* (1934) pisze, że świat w *Nie-Boskiej Komedii* Krasińskiego jest przedstawiony jako zmaganie się tezy (reprezentowanej przez hrabiego Henryka i jego obóz) i antytezy (Pankracy i jego obóz), pogodzonych w syntezie przez Chrystusa⁵⁴. W takich poszukiwaniach istnieje jednak niebezpieczeństwo dostrzegania we wszystkich opozycjach tezy i antytezy czy stosowania myśli Hegłowskiej do badań. Sytuacja taka ma miejsce np. w książce Juliu-

⁵¹/ J. Sławiński *Posłowie*, w: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, Wrocław 1982.

⁵²/ Tamże oraz S. Skwarczyńska *Mickiewiczowskie...*, s. 21.

⁵³/ B. W. Januszewski *Problematyka filozoficzna w wykładach paryskich A. Mickiewicza*, Wrocław 1986, s. 53-59.

⁵⁴/ W. Kühne *Die Polen und die Philosophie Hegels*, w: *Hegel bei den Slaven*, Reichenberg 1934, s. 86-89.

sza Kleinera, który napisał, że trzech polscy wieszczowie są jak trójca Hegłowska: Mickiewicz jest tezą, Słowacki – antytezą, a Krasiński – syntezą⁵⁵.

Porównując filozofię i literaturę, badacze starają się też zbliżyć do siebie teksty filozoficzne i literackie tak, aby różnica między nimi była jak najmniejsza. Wydaje się, że romantyzm temu sprzyja, gdyż idealistyczna filozofia niemiecka jest nieco poetycka przez uczuciowość w sposobie wyrażania myśli, posługiwanie się metaforą czy subiektywizm poznawczy. Stąd też badacze stosują określenie „filozofia” w odniesieniu do utworów literackich i „filozof” w odniesieniu do poetów, a w ich pracach pojawiają się np. sformułowania w rodzaju: „filozoficzna refleksja u twórców literackich” czy „poglądy o charakterze filozoficznym”. Jest to widoczne już w tytułach opracowań, np.: *Filozofia Mickiewicza* Andrzeja Niemojewskiego (1911), *Filozoficzne poglądy Mickiewicza* Piotra Chmielowskiego (1904), *Filozofia Krasińskiego* Mariana Zdziechowskiego (1907), *Poglądy filozoficzne Z. Krasińskiego* Aliny Kowalczykowej (1973) i w wielu innych. W porównaniu z innymi – dowodzą badacze – romantyzm polski jest bardziej poetycki i wyobraźniowy, słowo poetyckie dominuje w nim nad myślą, dlatego mówią o filozofii Mickiewicza czy Słowackiego, tłumacząc często, że rozumieją to słowo nie jako system (wyjątkiem jest tu „system genezyjski”), ale raczej jako prawa rządzące w świecie przedstawionym utworu lub też jako przekonania filozoficzne czy światopogląd twórcy. Niektórzy, jak np. Adam Mahrburg, nazywają romantycznych filozofów niemieckich: Schellinga, Fichtego, Hegla, „poetami metafizykami”, ze względu na ich poetycki i metaforyczny sposób pisania⁵⁶, lub też wskazują także na ich poetyckie zamiłowania.

Próba zniesienia granicy między filozofią a literaturą występuje np. w książce *Poeta i prorok* (1982) Wiktora Weintrauba. Autor zwraca uwagę na podobieństwo IV części *Dziadów* Mickiewicza i dialogów filozoficznych *O związku natury ze światem duchowym* Schellinga. Para Książd – Gustaw przypomina Proboszcza i Klarę, podobny jest także stosunek do Kościoła i klimat duchowy obu utworów. Weintraub traktuje Schellinga jak pisarza, a nie jak filozofa, czemu sprzyja użyta przez Schellinga w tekście filozoficznym forma dialogu, podobna do dialogu w dramacie⁵⁷. W innych pracach występują także próby zbliżenia literatury do filozofii poprzez podkreślanie filozoficznego charakteru literatury romantycznej. W rozdziale pt. *Krasiński a Hegel* książki *Romantyzm. Studia o ideach i stylu* (1969) Maria Janion wprowadza nawet pojęcie „poezji filozoficznej” i tylko w niej poszukuje wpływów filozofii niemieckiej, traktując ten rodzaj twórczości jako poetycką realizację myśli i idei romantycznych⁵⁸.

Druga grupa badaczy, stosująca sposób nazywany przez Sławińskiego „egzystencjalnym”, a który ja nazwałabym raczej „r o m a n t y c z n y m”, przyjmuje,

55/ J. Kleiner *Krasiński*, Lublin 1948, s. 78.

56/ A. Mahrburg *Pogląd na wszechświat w utworach Mickiewicza*, w: *Książka zbiorowa ku uczczeniu pamięci A. Mickiewicza w 100-letnią rocznicę urodzin poety*, Petersburg 1898, s. 6.

57/ W. Weintraub *Poeta i prorok*, Warszawa 1982, s. 31.

58/ M. Janion *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 127.

że człowiek wyraża swe myśli za pomocą odpowiedniego „języka” (rozumianego jako sposób przekazywanej treści) w zależności od emocji, potrzeb, celu wypowiedzi itp., traktuje filozofię i literaturę jako dwa sposoby wyrażania myśli⁵⁹. Zjawisko to wiąże się z romantycznym pojmowaniem filozofii przez badaczy. Filozofia uważana wcześniej za odrębną dziedzinę wiedzy, w romantyzmie staje się sposobem przejawiania się myśli ludzkiej. Jest już nie systemem, ale ogólnym poglądem na świat, „logicznym pięknem” (jak nazwał ją przywoływany często przez badaczy Friedrich Schlegel), refleksją o świecie i człowieku wyrażoną w zróżnicowanej formie artystycznej. Badacze w pracach porównawczych nie ograniczają się jedynie, zgodnie z postulatem jednorodności analizowanego materiału, do porównywania dzieł w obrębie danej dziedziny. Podkreślona zostaje wspólnota nauk o duchu i dostrzeżone przez romantyków wzajemne przenikanie się i oświeclanie dziedzin i sztuk, stąd porównuje się filozofię i literaturę. Spowodowane jest to również powrotem do romantycznego całościowego i syntetycznego rozumienia wytworów myśli ludzkiej. Badacze: Dilthey, Walzel, Nohl, Unger, Ermatinger, Ingarden, Górski i inni nie traktują już filozofii i literatury jako dziedzin wrogich sobie, ale jako pokrewne, dopełniające się lub przenikające nawzajem. W 1911 r. Dilthey pisze:

Poezja nie pragnie wcale poznawać rzeczywistości, jak to czyni nauka albo filozofia, lecz jedynie unaoczniać doniosłość zdarzeń, ludzi i rzeczy, tkwiących w stosunkach życiowych.⁶⁰

Konrad Górski w artykule z 1936 r. *Literatura a prądy filozoficzne* dla wyrażenia własnych poglądów przytacza słowa Friedricha Schlegla:

Poezja i filozofia stanowią niepodzielną całość, są na wieki ze sobą złączone. [...] One dzielą między siebie skrajnie przeciwne dziedziny tego, co w ludzkości jest wielkie i wzniosłe. Ale ich różnorodne kierunki spotykają się jednak pośrodku; w tym, co jest w nas najwewnętrzniejsze i najświętsze, duch jest całością, a poezja i filozofia stapiają się w jedność. [...] kto uważa więc za swoje powołanie studium spraw ludzkości [...] rozumie się, że wybierając jedną, nie będzie mógł obejść się bez drugiej, jako pewnego dopełnienia.⁶¹

Badacze należący do tej grupy, porównując teksty literackie i filozoficzne, powołują się na opinie romantyków, przede wszystkim Schlegla i Novalisa, i zauważone przez nich podobieństwa filozofii i literatury, głównie pokrewieństwa źródeł (baza ontologiczna) i celu. Stąd też, twierdzą badacze, nie należy obawiać

^{59/} J. Sławiński *Wypowiedź...*; por. też zawarte w tym zbiorze rozprawy: M. Przelęcki *Wartość poznawcza wypowiedzi literackich i filozoficznych*; B. Skarga *Wypowiedź filozoficzna a wymogi racjonalizmu* oraz J. Garewicz *O metaforze w filozofii*.

^{60/} W. Dilthey *Weltanschauung, Philosophie, Religion*, Berlin 1911, s. 23.

^{61/} Cyt. z *Über die Philosophie* Schlegla za: K. Górski *Literatura a prądy filozoficzne*, w: *Literatura a prądy umysłowe*, Warszawa 1938, s. 13. Omawiany artykuł, zamieszczony w tym zbiorze, pochodzi z 1936 r.

się nazywania poetów filozofami. Sami jednak częściej uciekają się do bardziej łagodnego określenia „myśliciel” i porównania światopoglądów i myśli poetyzujących filozofów i filozofujących poetów⁶². Poeci i filozofowie doby romantyzmu traktowani są wspólnie jako myśliciele, w żadnej innej epoce literackiej zjawisko to nie jest tak częste. I tak np. w książce Bohdana Urbankowskiego *Myśl romantyczna* (1979) pojawiają się obok siebie, bez rozróżnienia, filozofowie: Hegel, Schopenhauer, Cieszkowski, krytyk – Mochnacki, i poeci: Norwid i Mickiewicz. Dla Urbankowskiego filozofią jest wszelki sposób myślenia, tak więc szuka jej zarówno w tekstach Kanta, jak i w *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa* Mickiewicza⁶³. Uważa on, podobnie jak Bolesław Gawecki w książce *Polscy myśliciele romantyczni* (1972), że polska romantyczna filozofia jest nieco inna od niemieckiej, gdyż opiera się na uczuciu, ale nie przestaje przez to być filozofią. Filozof polski to nie niemiecki urzędnik, ale prorok, „instytucja moralna i religijna”, stąd też wieszczy ton wykładów Mickiewicza, podniosły ton dzieł Słowackiego (*Anielli*), Krasińskiego (*Irydion*), rewelacje Towiańskiego, przepowiednie Hoene-Wrońskiego czy stylistyka modlitwy wykładów Cieszkowskiego⁶⁴. Takie podejście do zagadnienia znosi jednak podział na filozofię i literaturę. Wszystkie analizowane teksty uznane zostałyby za filozoficzne (tylko różnego rodzaju), co z kolei wykluczyłoby badanie wpływu filozofii na literaturę, a wprowadziłoby zamiast tego badanie różnych systemów myślenia.

Uwzględniając wzajemne zależności filozofii i literatury w epoce romantyzmu, która postulowała ich połączenie przez ufilozoficznienie poezji i upoetyzowanie filozofii, niektórzy badacze zauważają, że problem jest o wiele bardziej złożony, gdyż nie dokonuje się podziału tylko między filozofią a literaturą, ale także między innymi dziedzinami, np. fizyką czy przyrodoznawstwem⁶⁵. Pojawia się także pytanie o różnice w rozumieniu filozofii i literatury w romantyzmie polskim i w romantyzmie niemieckim. Cały romantyzm, zwłaszcza niemiecki – zauważają badacze – przesycany był filozofią, co powodowało zacieranie granic między poszczególnymi dziedzinami, gdyż, jak pisał Schlegel, filozofia jest sposobem myślenia, który przenika wszystko i skupia wszystkie dyscypliny. W Polsce już Mochnacki, jak zauważają literaturoznawcy, w ślad za Niemcami uważał mineralogię za rodzaj filozofii⁶⁶, a Grabowski twierdził, że filozofia nie ma osobnej natury, ale jest wpisana w inne dziedziny nauki i sztuki⁶⁷. Do filozofów niemieckich zalicza się więc

^{62/} P. Beylin *Od Oświecenia do Romantyzmu*, „Przegląd Kulturalny” 1955 nr 47, s. 4.

^{63/} B. Urbankowski *Myśl romantyczna*, Warszawa 1979, s. 7-12, 97-112.

^{64/} B. Gawecki *Polscy myśliciele romantyczni*, Warszawa 1972, s. 8-23.

^{65/} Por. J. Lewkowicz *O stosunku filozofii do przyrodoznawstwa*, „Przegląd Filozoficzny” 1907, R. X; W. Heisenberg *Fizyka a filozofia*, Warszawa 1965; S. Cywiński *Literatura a filozofia*, „Myśl Narodowa” 1930 nr 1.

^{66/} M. Mochnacki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923, s. 32-34.

^{67/} M. Grabowski *Literatura i krytyka*, Wilno 1837, s. 41-45.

nie tylko Kanta, Schellinga czy Hegla (z których pierwszy zajmował się także astronomią, a dwaj pozostali pisali wiersze), ale i fizyków: Rittera (który w swojej książce *Physik als Kunst* traktował fizykę jako sztukę) czy Steffensa; a nawet poetów: Schillera, Goethego i Novalisa. Różnic między filozofią a literaturą nie szuka się więc w języku i formie, gdyż do tekstów filozoficznych zalicza się też aforyzmy czy hymny, a więc wyróżnik formalny nie jest znowu tak ścisły (stąd stajemy np. przed pytaniem, czy aforyzmy Mickiewicza i Schellinga, a także listy Krasieńskiego zaliczyć do filozofii czy literatury), ale w metodzie wyrażania myśli, sposobie konstruowania tekstu i w jego celu. Zarówno filozof, jak i poeta podejmują te same tematy – zauważają historycy filozofii i literaturoznawcy – od filozofa wymaga się jednak konsekwencji i logiki przedstawianych myśli oraz oryginalności tekstu filozoficznego⁶⁸. Wymienieni twórcy pisali także teksty filozoficzne, ale i w tekstach „fizycznych”, „chemicznych” czy poetyckich stworzyli własne, spójne i oryginalne systemy filozoficzne, co wynikało głównie z wiary w uniwersalizm, w organizm świata, w którym wszystko się powtarza, więc każde zjawisko można wpisać w system świata i być pewnym, że będzie się ono powtarzało także w innych dziedzinach. Niemiecka romantyczna fizyka, chemia, przyrodoznawstwo, matematyka itd. poszukiwały także odpowiedzi na pytania, które zadają sobie: filozofia, religia i literatura. Prawie cały romantyzm niemiecki jest filozoficzny, poczynawszy od poezji, a skończywszy na naukach matematyczno-przyrodniczych. Stosując romantyczny sposób myślenia, badacze niemieccy (a za nimi niektórzy polscy, głównie germaniści) poszukują wpływów filozoficznych w konstrukcji świata utworu, bohaterów, popularyzowanych pod wpływem filozofii obrazów poetyckich itp., stosując metody tzw. *Stoffgeschichte*. We wstępie do *Niemieckiej noweli romantycznej* (1975) Gerard Kozielek bardziej metaforycznie i poetycko, a zarazem bardziej dosłownie, traktuje popularne stwierdzenie Schellinga – „przyroda jest widzialnym duchem, a duch niewidzialną przyrodą”⁶⁹, dlatego też szuka wyników

^{68/} Istotną sprawą jest odmiennność ujęcia myśli: w filozofii jest to ujęcie całościowe i systemowe, w literaturze – żywe, nie należy więc patrzeć na literaturę tak samo jak na filozofię oraz oceniać i wartościować ze względu na myśl filozoficzną zawartą w utworze. Często zdarza się bowiem, że tekst, który jest świetnym utworem literackim, żywym i ruchliwym, nie okazuje się niczym ciekawym w ujęciu filozoficznym, jest jedynie powtórzeniem, dokumentem i ilustracją filozofii, zmetaforyzowanym, „rozwodnionym” wykładem idei. Poeta uznawany za rymującego filozofa wypada niezbyt korzystnie na tle filozofa piszącego prozą, bardziej przejrzystą i zrozumiałą dla czytelnika, a także, co ważne, poeta jest w tej sytuacji tylko wielbicielem, który usiłuje ująć cudze myśli w rymy i zamknąć w obrazy (np. Stefan Harasska w książce *Kant w Polsce przed 1830 rokiem* krytykuje poetów polskich za nieznamość filozofii i niedokładność przejmowanych myśli). Nie jest uznawana wówczas odrębność literatury i prawo poetów do dowolnego czerpania z różnych źródeł i przetwarzania cudzych myśli w zależności od własnych potrzeb, a niedokładność przejmowania myśli, inspiracja, wpływ rozumiany czynnie, a nie biernie są określane tylko jako „pseudokantyzm” czy „pseudoheglizm” (por. M. Janion *Romantyzm...*, s. 131).

^{69/} G. Kozielek *Wstęp*, w: *Niemiecka nowela romantyczna*, Kraków 1975, *passim*.

oddziaływania myśli Schellinga nie tylko w obrazach świata-organizmu, ale także w przedstawieniach w literaturze: dusz ludzkich żyjących w przyrodzie, duchów, przyrody naprawdę żywej (myślącej i działającej) oraz wszelkiej fantastyczności. Z różnorodnego pojmowania przez badaczy filozofii i literatury wynikają spory, czy należy na dorobek romantyczny narzucić ściśle, naukowe schematy pojmowania filozofii, czy wczuwając się w klimat epoki, traktować je jak romantycy⁷⁰.

Jak słusznie zauważa Janusz Sławiński, specyfika dzieł romantycznych sprawia, że w wielu przypadkach przesuwają się one z obszaru filozofii do literatury i odwrotnie lub też ten sam tekst bywa czytany na dwa (co najmniej) sposoby: w jednym typie lektury zostaje umieszczony w sieci zależności intertekstualnych danej tradycji filozoficznej, natomiast drugi przyporządkowuje go gatunkowi literackiemu, stylowi, motywom, poetyce⁷¹. Romantyczne teksty są często hybrydyczne, włączają się równocześnie w różne uniwersa dyskursów, zakłócają ład genologiczny; np. traktaty poetyckie i poematy, którymi rządzi porządek rozprawy filozoficznej, jak we wspomnianej *Genesis z Ducha*. Należy zauważyć, że zestawienie filozofii i literatury romantycznej występuje często w badaniach nad mesjanizmem, które są badaniami interdyscyplinarnymi. Jest to widoczne chociażby w tytule książki Andrzeja Walickiego *Między filozofią, religią i polityką* (1983). W swoich książkach: *Między filozofią, religią i polityką*, *Filozofia a mesjanizm* (1970), w rozdziale pt. *Mesjanistyczne koncepcje narodu i późniejsze losy tej tradycji* książki *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych* (1977) czy w różnych pracach zebranych w zbiorze *Polska myśl filozoficzna i społeczna* (1973) Walicki pisze o mesjanizmie Cieszkowskiego, Mickiewicza czy o krytyce mesjanizmu przez Norwida. Pokazuje, że mesjanistyczne utwory literackie są najbardziej filozoficzne, zarówno w sposobie wyrażenia treści, jak i w budowie, gdyż często są podobne do traktatów filozoficznych, co powoduje traktowanie poetów jako myślicieli, a ich utworów jak poetyckie dzieła filozoficzne.

Analizując utwory romantyczne, badacze starają się wziąć pod uwagę, z jednej strony, ich płaszczyznę filozoficzną, z drugiej – literacką, a także stosunek i hierarchię myśli i wyobraźni, prawdy i słowa poetyckiego oraz indywidualności poetyckiej⁷², sposób i cel korzystania z myśli filozoficznej. Tak więc inaczej patrzą np. na twórczość Mickiewicza, który słowo traktuje raczej jako narzędzie wyrażania prawdy, a inaczej na Słowackiego, który potrafi się nim bawić, gdyż oprócz sensu widzi w literaturze także zabawę. Starają się też uwzględnić „ewolucję twórczą” Słowackiego, widząc różnicę między wczesną twórczością wieszczą, pełną owej gry i zabawy słownej, a twórczością późną, gdy zmienia się jego stosunek do słowa. Nie zawsze udaje się jednak rozwiązać problem oddzielenia twórców literatury od filozofów (często w osobie jednego twórcy) i odróżnienia wpływów literackich od filozoficznych, gdyż w utworach literackich niekiedy górę bierze myśl, a niekiedy

^{70/} Por. S. Cywiński *Literatura a...*, s. 6.

^{71/} J. Sławiński *Wypowiedź...*, s. 226.

^{72/} S. Cywiński *Literatura...*, s. 7.

słowo poetyckie, jedne teksty mogą oddziaływać na formę, motywy itp. innego tekstu literackiego, drugie – na myśl w nim zawartą.

Przy badaniu wzajemnych powiązań filozofii i literatury w danej epoce literackiej, jak zauważa Janusz Sławiński w posłowie do książki *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, zawsze zakłada się uprzedniość filozofii, która stanowi bazę dla literackiej nadbudowy. Uznaje się, że najpierw powstały teksty filozoficzne, potem programy literackie, a na końcu utwory literackie, realizujące w praktyce wcześniejsze idee i postulaty. Zdaniem Sławińskiego, nie bierze się jednak pod uwagę następstwa czasowego, ale logiczne zależności między tymi trzema poziomami zjawiska⁷³. W nowszych pracach badacze kwestionują też tradycje badania romantyzmu, m.in. zakładanie uprzedniości romantyzmu niemieckiego względem polskiego, którą uzasadnia się faktem, że przełom romantyczny w Polsce wystąpił niemal ćwierć wieku później niż w Niemczech. To założenie – pisze np. Piotr Roguski w *Die polnische und deutsche Romantik* (1996) – powoduje często traktowanie romantyzmu polskiego jako wtórnego, a uwaga literaturoznawców skupia się przede wszystkim na badaniu obszaru wpływów i ustaleniu rodzaju związków⁷⁴. Należy uwzględnić fakt, że występuje też – jak to nazywa Manfred Schmeling – sprzężenie zwrotne⁷⁵ i zdobycze myśli i literatury romantycznej, zarówno niemieckiej, polskiej, francuskiej, jak i innych krajów, oddziałują nawzajem na siebie. Badanie chronologii wcale nie wyklucza możliwości popełnienia błędu. Zamiast wpływu może np. wystąpić analogia, wynikająca ze wspólnych zainteresowań epoki.

Problemem jest ustalenie źródeł nie tylko konkretnego utworu literackiego, ale i haseł, koncepcji, postulatów romantycznych, do których powstania przyczyniła się z całą pewnością filozofia niemiecka, ale także np. sytuacja polityczna w Europie, pod wpływem której podejmowano podobne tematy i rozwiązywano podobne problemy, w sposób wynikający z istniejących potrzeb. Nie jest możliwe odnalezienie jednej myśli czy tekstu, który byłby źródłem jednego konkretnego utworu. Zauważają to już romantycy: w 1837 r. Grabowski pisze:

Ciekawa by rzecz była dośledzić rodzenia się jakiej myśli ogólnej, jakiej opinii bogatej w skutki. Wątpię bardzo, żeby ktokolwiek mógł sobie do niej rościć szczególne prawa rodzicielskie. Byłoby to zapewne piękne, żeby z czyjej teorii czystej, jasnej, doskonale wymotywowanej, powstawał natychmiast odpowiedni fenomen sztuki. Ale tak nie jest, a może i pożyteczniej, że nie jest. Widzę, przeciwnie, że zawsze pada skądś, ledwie wiadomo, jakiś płodny zaród, który w chwili wszystko, czego się dotknął, zmąca, zaburza, zaciemnia nawet; powstaje prawdziwy chaos, i nigdy byś nie wierzył, że z łona tego bezładu i najdziwniejszego pomieszania może powstać coś organicznego, coś rozumnego, ale nie

^{73/} J. Sławiński *Wypowiedź...*, s. 228.

^{74/} P. Roguski *Die polnische und deutsche Romantik. Schwierigkeiten (nicht nur) terminologischer Art*, w: *Deutsch-polnische Beziehungen im Bereich der Kultur, Literatur und Sprache*, Bd. XII, Warszawa 1996, s. 252-253.

^{75/} Por. M. Schmeling „Du sollst Dir...”, s. 364.

Zarych Problemy w badaniach

patrzysz, i oto owe niezgodne elementa zaczynają się łączyć, szykować, ukształcać, aż nagle rodzi się plód całkiem nowy i niespodziewany.⁷⁶

W romantyzmie filozofia i literatura, oddziałując na siebie nawzajem, tworzyły wspólny „klimat epoki”, który decydował często o tematyce utworów, sposobie przedstawienia czy metaforyce. Jak twierdził Wacław Borowy, cytując Shelleya: „Poeci, tak samo jak filozofowie, malarze i muzycy, są w pewnym sensie twórcami, w innym zaś sensie twórcami swojej epoki”⁷⁷. Jednak historyk literatury – pisze Sławiński – wyobraża sobie bazę filozoficzną oddziałującą na literaturę

jako coś w rodzaju wielkiego tekstu – zbudowanego wspólnym wysiłkiem przez twórców prądu, poetyki lub programu z materiału zaczerpniętego z dzieł myślicieli żywo oddziałujących w danym miejscu i czasie. Z niego to wyprowadzają następnie, drogą najrozmaitszych przekształceń, translacji, uszczegółowień i przyrównań, określone założenia i reguły twórczości pisarskiej: rozumienie powinności literatury, koncepcję autora, stylu, kompozycji, tematyki, gatunków *etc.* Z kolei te założenia i reguły zostają podjęte w praktyce pisarskiej, gdzie jednak rzadko bywają wiernie (więc biernie) odwzorowywane; podlegają tu wielorakim interpretacjom i daleko idącym przeinaczeniom.⁷⁸

O uznaniu określonego czasu za epokę literacką, występującą w różnych krajach, decyduje jej „wartość”, a więc wspólne lub podobne przyczyny powstania, tradycja, źródła, zainteresowania, sposób pisania *itd.*, trudno więc jednoznacznie określić, co jest efektem poszukiwań własnych twórcy, co jest zapożyczeniem, analogią, inspiracją, a co wynika ze wspólnych korzeni kulturowych. W epoce romantyzmu istnieje, według określenia Zygmunta Łempickiego, „romantyczny żargon”⁷⁹: ulubione i powszechnie używane nazwy, metafory, pojęcia, którymi posługują się twórcy, przeważnie nie sięgając do źródeł i do ich pierwotnych znaczeń. Problemy te są wyraźnie widoczne w książce *Historia i profecja* (1962) Zofii Stefanowskiej, w której autorka krytycznie odnosi się do poszukiwania analogii między koncepcją historyczną *Ksiąg narodu* Mickiewicza a niemiecką historiozofią idealistyczną. Uzasadnia to niechęcią wieszcza do Hegla, a także charakterem utworu. Wzajemne zależności i podobieństwa między utworem Mickiewicza a niemiecką historiozofią idealistyczną wynikają, jej zdaniem, ze wspólnej tradycji, a więc Biblii, mistyków niemieckich i protestanckiej myśli pietystycznej⁸⁰. Wspólna tradycja, np. Biblia, powoduje, że nie jesteśmy w stanie całkowicie i jednoznacznie odtworzyć źródeł myśli poetów i pisarzy.

⁷⁶/ M. Grabowski *Literatura i...*, s. 97.

⁷⁷/ W. Borowy *O wpływach...*, s. 8.

⁷⁸/ J. Sławiński *Wypowiedź...*, s. 226-230.

⁷⁹/ Z. Łempicki *Renesans...*, s. 156.

⁸⁰/ Z. Stefanowska *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” A. Mickiewicza*, Warszawa 1962, s. 58-60.

Myśli zapisane w tekstach filozofów niemieckich ulegały często „łańcuchowej przemianie”, co pokazała szkicowo Grażyna Królikiewicz w rozdziale pt. *Romantyzm* książki *Okresy literackie*: myśl niemiecka – sposób odbioru literackiego – ogólna romantyczna idea – rozumienie przez pojedynczych twórców i modyfikacje (podobieństwa i różnice). I tak np. zgodnie z postulatami bezpośredniego przeżycia religijnego Schleiermachera, romantycy pojmują religię jako uczucie. Powoduje to rozpowszechnienie się postawy mistycznej i twórczości mistycznej: u Mickiewicza jest to odczucie wieczności i kontakt z naturą, Słowacki tworzy cały system genezyjski, a w *Genesis z Ducha* poczuciu wspólnoty z naturą towarzyszy poznanie prawd natury. W rozdziale tym pojawia się także łączenie myśli różnych filozofów. Splot różnych myśli, koncepcji, systemów itp. filozoficznych spowodował powstanie tego, co ogólnie określa się jako cechy, postulaty czy hasła romantyzmu. Nie bez znaczenia więc np. dla omówionego poprzednio mistycyzmu była też filozofia Schellinga, który uważał, że sens świata można uchwycić przez intuicję, a co romantycy polscy określali jako czucie i utożsamiali z uczuciem. Z kolei połączenie mistycyzmu z historiozofią romantyczną (tu np. Herder, Hegel) spowodowało powstanie mesjanizmu polskiego⁸¹. Można więc zauważyć, że niekiedy trudno jest rozdzielić i jednoznacznie powiedzieć, co i w jaki sposób wpłynęło na powstanie poszczególnych utworów literackich. Niektóre idee i obrazy mają kilka filozoficznych źródeł, w innym zaś przypadku z jednej filozofii powstało wiele różnych haseł romantycznych, które następnie w rozmaity sposób były przedstawiane w literaturze. Należy również uwzględnić fakt, że filozofia niemiecka oddziaływała na literaturę polską także za pośrednictwem literatury niemieckiej i filozofii polskiej. Przy analizowaniu utworów polskich romantyków pojawiają się także pytania: kiedy twórcy polscy korzystali bezpośrednio z tekstów filozofów niemieckich, a kiedy myśli te były na tyle znane, że można mówić o mentalności epoki, oraz czy (w przypadku, gdy jakaś myśl jest przejęta za pośrednictwem innych filozofów, utworów literackich, lub też jest powszechnie lecz pobieżnie znana) można, i w jakim stopniu, mówić o jej wpływie na twórców polskich.

Są to jedne z ważniejszych problemów komparatystyki, co zauważa m.in. van Tieghem, gdyż zasadniczo w badaniach porównawczych istnieją dwa sposoby spojrzenia na zagadnienie:

kiedy stanie się po stronie „nadawcy”, można badać sukces jakiegoś dzieła, pisarza, gatunku czy całej literatury w obcym kraju, wpływ, który tam wywarły, naśladownictwa, którym uległy, we wszystkich tych różnorodnych przejawach jest „nadawca” jednością. Kiedy stanie się po stronie „odbiorcy”, będzie się badało źródła jakiegoś pisarza czy dzieła, jak dowolnie mogły ulegać zmianom, przy czym „odbiorca” stanowi jedność. Potem trafi się na instancje pośredniczące, które ułatwiły przeniesienie wpływów, tutaj będą one jednością w przypadku każdego jednego tematu i pośrednika.⁸²

^{81/} G. Królikiewicz *Romantyzm*, w: *Okresy literackie*, Warszawa 1985, s. 114-122.

^{82/} P. van Tieghem *Grundlagen und...*, s. 80. Tłumaczenie moje – E. Z.

Zarych Problemy w badaniach

W badaniach nad oddziaływaniem poszczególnych filozofów niemieckich na literaturę polskiego romantyzmu problemy te pojawiają się z różnym nasileniem, co związane jest z różnorodnością analizowanych tekstów i systemów filozoficznych, a także z różnym stopniem zainteresowania poszczególnymi filozofami oraz stosunkiem do nich (sympatiami i antypatiami) twórców romantycznych i badaczy. Zagadnienie to wymaga obszernej i szczegółowej analizy, na którą nie ma jednak miejsca w tej krótkiej rozprawie⁸³, gdyż jej celem było jedynie zarysowanie problematyki wpływów filozofii niemieckiej na literaturę polską w okresie romantyzmu.

^{83/} Szczegółowo zajmuję się badaniami nad oddziaływaniem poszczególnych filozofów na literaturę polską w okresie romantyzmu w mojej pracy doktorskiej pt. *Wpływ filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu, w ujęciu badaczy filozofii i literatury*. Rozprawa niniejsza jest skrótem pierwszego rozdziału.

Piotr BUKOWSKI

Autentyczność i amoralizm

Problemy indywidualnej tożsamości w *Czerwonym Pokoju*
Augusta Strindberga i *Próchnie* Wacława Berenta¹

|

Rok 1879 przyjmuje się za datę narodzin modernizmu w literaturze szwedzkiej. Jest to rok wydania słynnej powieści Augusta Strindberga *Czerwony Pokój. Sceny z życia artystów i pisarzy*. Owa data wiąże się jednak ze znacznie szerszym zjawiskiem, a mianowicie z tzw. „przełomem modernistycznym w Skandynawii”, obejmującym swym zasięgiem nie tylko Szwecję, lecz także Norwegię i Danię. Zjawisko to było czymś wyjątkowym i bezprecedensowym w historii tych krajów, powstała wtedy bowiem prawdziwa wspólnota skandynawska, nie na gruncie politycznym – tu bowiem była ona zawsze wzniosłą utopią – ale na płaszczyźnie kultury. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku w krajach skandynawskich uaktywniła się grupa wybitnie utalentowanych pisarzy i artystów, zdecydowana propagować i wprowadzać w życie nowoczesne prądy filozoficzne, w tym również i nową estetykę. Owi „moderniści” zainicjowali pierwsze dyskusje wokół centralnych pojęć epoki, takich jak: „pozytywizm”, „darwinizm” i „naturalizm”. Impulsy te płynęły do Skandynawii przede wszystkim z Francji i Anglii, tu jednakże zyskiwały często nowe odcienie, owocując oryginalnymi interpretacjami i artystycznymi realizacjami. Swoistym matecznikiem modernizmu Krajów Północy była Dania, ojczyzna najwybitniejszego ideologa przełomu modernistycznego, Georga Brandesa. Ten znakomity historyk literatury, krytyk i biograf dołożył wielu starań, by rozpropagować idee pozytywizmu i naturalizmu w Skandynawii i, co najważniejsze, skutecznie lansował młodych pisarzy, których dzieła współgrały z nowo-

^{1/} Niniejszy artykuł jest częścią projektu badawczego, którego realizację umożliwia przyznane autorowi Stypendium Krajowej Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

czesnymi prądami ideowymi i estetycznymi. Sylwetki tych pisarzy – a byli wśród nich Norwedzy Henrik Ibsen i Bjørnstjerne Bjørnson, Duńczyk Jens Peter Jacobsen i Szwed August Strindberg – zaprezentował w książce *Ludzie przełomu modernistycznego* (*Det moderne gennembruds mænd*; 1883)².

Rozważając ten podstawowy, „panskandynawski”, kontekst przełomu modernistycznego w Szwecji pamiętać należy, iż do niedawna pojęcie to miało wśród historyków literatury tego kraju dość specyficzne konotacje. Wiązano przełom ten z szeroko pojętą przemianą świadomości społecznej i artystycznej, wyraźnie oddzielając go od późniejszego awangardyzmu i wysokiego modernizmu – w anglosaskim rozumieniu tego pojęcia. W historycznoliterackim dyskursie był on więc swoistym preludium do „właściwego modernizmu”, kulminującego w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku³.

Zapoczątkowany w 1879 roku przełom łączono przede wszystkim z pojawieniem się nowych, radykalnych prądów intelektualnych, ściśle związanych z określonym podłożem społeczno-ekonomicznym: postępującym w Szwecji industrializmem, wzrostem znaczenia klasy robotniczej i jej emancypacją (narodziny szwedzkiego ruchu socjaldemokratycznego), rozwojem rynku prasowego, przystaczaniem się Sztokholmu w wielkomiejską metropolię. Tendencje świadczące o szybkiej modernizacji kraju, połączone z napływającymi do Szwecji nowymi ideami politycznymi, społecznymi, filozoficznymi i artystycznymi zagrażały rządzącym państwu konserwatywnym elitom, którym patronował król Oskar II. Ten monarcha, którego realna władza była zresztą bardzo ograniczona, stał się w oczach „nowoczesnych” symbolem „reakcji”, uznany za głównego winowajcę dotychczasowego zastoju politycznego i kulturalnego kraju. Ogromna dynamika przełomu modernistycznego w Szwecji wiązała się właśnie z faktem, iż nowoczesność natrafiała na silny opór konserwatyzmu a nowym ideom przeciwstawiali się monarchiści (zwolennicy zachowania tradycyjnej hierarchii społecznej i centralistycznego, biurokratyzowanego systemu zarządzania państwem) i neoromantycy. Dlatego też powieściowy debiut Strindberga – *Czerwony Pokój*, uznany za pierwszą modernistyczną powieść szwedzką, był w świadomości autora i pierwszych jego odbiorców sztandarowym utworem „nowej”, zbuntowanej generacji. Niemal każdy aspekt powieści Strindberga jawił się jako swoiste wyzwanie, rzucone konserwatystom i tradycjonalistom: począwszy od zawartej w dziele radykalnej krytyki panujących w Szwecji stosunków, a na nowatorskiej, fragmentarycznej formie utworu skończywszy.

^{2/} O socjologicznych aspektach przełomu modernistycznego w literaturach krajów skandynawskich pisze w obszernej monografii Gunnar Ahlström: *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm 1974.

^{3/} Na temat specyfiki i periodyzacji szwedzkiego modernizmu zob. liczne prace Ingemara Algulina, a zwłaszcza *A History of Swedish Literature*, Stockholm 1989, i *Die Moderne in der skandinavischen Literatur 1920-1960*, w: *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 3, Hg. von H.-J. Piechotta, R.-R. Wuthenow, S. Rotheman, Opladen 1994, s. 301-315.

Zainteresowania badawcze szwedzkich historyków literatury wydają się obecnie przemieszczać ze schyłkowych manifestacji modernizmu ku okresowi, w którym nastąpił przełom tej formacji. Wielu uczonych zaznacza przy tym, iż w latach 1879-1909 literatura szwedzka przeżywała okres rozkwitu, będąc, jak nigdy dotąd i nigdy potem, częścią ogólnoeuropejskiego nurtu radykalnych przeobrażeń estetycznych. Nie bez znaczenia jest tu fakt, iż właśnie na gruncie tak pojętego modernizmu studia porównawcze okazują się płodne. Powstałe w tym okresie wybitne dzieła literatury szwedzkiej nawiązują dialog z dziełami twórców innych europejskich literatur narodowych, zarówno na podłożu bezpośrednich związków genetycznych, jak i wspólnych uwarunkowań, inspiracji, założeń i punktów odniesienia, składających się na całość zależności typologicznych⁴. W tym właśnie świetle pomysł umieszczenia *Czerwonego Pokoju* Strindberga w dialogicznym kontekście polskiej powieści modernistycznej, podejmującej podobny temat, wydaje się być płodnym heurystycznie przedsięwzięciem. Celem niniejszej analizy będzie więc konfrontacja debiutanckiej powieści szwedzkiego autora z *Próchniem* Wacława Berenta. Utwory te, z pozoru zasadniczo się od siebie różniące, łączy wiele wspólnych cech i rozwiązań w sferze kompozycji, świata przedstawionego i zawartości ideowej dzieła. Z naszego punktu widzenia najistotniejszy jest fakt, iż oba dzieła są „modernistycznymi powieściami o artystach”, powieściami współczesnymi, posiadającymi wyraźny aspekt krytyczny. Interesować nas będą zarysowane w tych dziełach modele tożsamości artysty (choć nie wyłącznie artysty⁵) i ich etyczny wymiar. W najszerszym ujęciu tematem tego „międzypowieściowego dialogu” będzie modernistyczny dyskurs tożsamości, uchwycony w dwóch istotnych stadiach historycznych: w momencie kształtowania się modernizmu i zmierzchu pierwszej jego fazy. Oba dzieła wpisywane są tym samym w obręb ogólnoeuropejskiej formacji modernistycznej, której początkiem był naturalizm, zaś punktem dojścia dekadencja „moderna”, będąca swoistym „naturalizmem nerwów”, poprzedzającym falę awangardyzmów⁶. Zanim jednak podejmiemy próbę ujawnienia zbieżności na

4/ Por. D. Durišin *Podstawowe typy związków i zależności literackich*, przeł. J. Baluch, „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 3, s. 345-357.

5/ Podobnie jak w *Czerwonym Pokoju*, również i w *Próchnie* znaleźć można nie tylko charakterystykę środowiska artystycznego, lecz także diagnozę kondycji współczesnego człowieka. Zob. M. Zaczynski „Niemoc serdeczna”. O człowieku w „*Próchnie*” Berenta, w: *Studia o Berencie*, pod red. J. Paszka, Katowice 1984, s. 17.

6/ Na temat pierwszej fazy europejskiego modernizmu zob. np.: B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992 (rozdział pt. *Moderna*). Bogatego materiału do analizy bardzo złożonego zjawiska „moderny” dostarcza antologia *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Hg. von G. Wunberg unter Mitarbeit von J. J. Braakenburg, Stuttgart 1984. O estetycznym dyskursie dekadencjonalnym „moderny” i awangardystycznego „modernizmu” zob. P. Bukowski *Ordnungsschwund – Ordnungswandel. Für Lagerkvist und der deutsche Expressionismus*, Frankfurt am Main 2000, s. 19-129.

tej antropologicznej płaszczyźnie obu utworów, uściśliłmy jeszcze zakres genologicznych i tematycznych podobieństw między *Czerwonym Pokojem* i *Próchnem*⁷.

2

Snując plany napisania współczesnej powieści o satyrycznym zacięciu, August Strindberg od początku chciał wykorzystać jako centralny jej motyw życie artystycznej bohemy w Sztokholmie. Znał dość dobrze grupę intelektualistów, pisarzy i artystów, która spotykała się regularnie w restauracji „Salon Bernsa”, w pomieszczeniu zwanym „Czerwonym Pokojem”. W jednym z listów napisał: „Ach, gdybym tak mógł napisać historię «Czerwonego Pokoju» – byłaby to historia naszych czasów w skrócie!”⁸. I zrealizował Strindberg swe plany, ukazując przez pryzmat fikcyjnych postaci ze sztokholmskiej bohemy stosunki i nastroje społeczne, panujące w Szwecji w latach siedemdziesiątych XIX wieku⁹.

Fragmentaryczna forma powieści przysporzyła krytykom i badaczom twórczości Strindberga sporo kłopotów. Wydaje się, iż wskazuje ona wyraźnie na Emila Zolę jako źródło inspiracji (współcześni krytycy byli wręcz skłonni uznać Strindberga za ucznia Zoli), aczkolwiek z wypowiedzi samego pisarza wynika, iż w okresie, w którym powstawał *Czerwony pokój*, pozostawał on pod wpływem powieściopisarstwa Charlesa Dickensa¹⁰. Określony mianem „Zoli szwedzkiej literatury”¹¹ autor zdecydowanie odżegnywał się od wpływu tego pisarza, twierdząc, iż z dziełem francuskiego naturalisty zetknął się dopiero po wydaniu *Czerwonego Pokoju*. Szczegółową analizę, zmierzającą do ustalenia zakresu podobieństw łączących powieść Strindberga z prozą Dickensa, przeprowadził jeden z pierw-

^{7/} Niemniej istotna kwestia związków genetycznych, zachodzących między twórczością Strindberga a powieściopisarstwem Berenta, nie doczekała się jak dotąd osobnego studium. Dzieło prozatorskie szwedzkiego pisarza było wprawdzie w Polsce znane już pod koniec XIX wieku (m.in. dzięki obszernej przedmowie Ignacego Suessera do polskiego przekładu Strindbergowskiego *Ojca*), pojmowane było jednak dość jednostronnie, jako przejaw społecznego zaangażowania autora. Stąd też stosunkowo niewielki wpływ powieści Strindberga na modernistyczną prozę w naszym kraju. Zob. M. Lewko *Krytyka młodopolska o Strindbergu*, w: *Studia o Strindbergu*, Lublin 1999, s. 189-190.

^{8/} List do Siri von Essen i C. G. Wrangla z lipca 1875 roku (A. Strindberg *Brev I*, utg. av T. Eklund, Stockholm 1948, s. 203).

^{9/} Autor jednakże, kierując się ostrożnością, dla niepoznaki usytuował akcję powieści w latach 1868-1869. Por. M. Lamm *August Strindberg*, Stockholm 1961, s. 51.

^{10/} Por. dotyczący tej kwestii autokomentarz Strindberga w jego autobiografii *Syn släbner* (której bohaterem jest Johan, alter ego pisarza): A. Strindberg *Tjänstekvinnans son III-IV*, August Strindbergs *Samlade*, Verk 21, Texten redigerad och kommenterad av H. Lindström, Stockholm 1996, s. 117-135.

^{11/} Tak pisał o Strindbergu C. G. Estlander, recenzując *Czerwony Pokój* w czasopiśmie „Finsk tidskrift” (zob. C. G. Estlander *Publicistlivet i Stockholm och dess sedeteknare*, „Finsk tidskrift” 1880 t. VIII, s. 22-35).

szych badaczy twórczości prozatorskiej szwedzkiego pisarza, Goran Lindblad¹². Wynika z niej, iż podobieństwa występują tu głównie na płaszczyźnie techniki prozatorskiej, kończąc się tam, gdzie zaczyna się światopogląd powieści, który, zdaniem Lindblada, najbliższy jest naturalizmowi Zoli¹³. Ta zgrabna formuła jest jednak sporym uproszczeniem – w powieściowym debiucie Strindberga odnaleźć można wpływy wielu dziewiętnastowiecznych prozaików (Dickensa, Hugo, Murgera, Balzaca, Goncourtów, Zoli), przy czym żaden z nich nie wydaje się być dominujący¹⁴. Spoglądając na podjęty przez Lindblada problem z dzisiejszej perspektywy, należałoby wskazać przede wszystkim na wspólne powieściom Dickensa i utworowi Strindberga zjawisko „różnojęzycznej mowy” (Bachtin¹⁵), oczywiście uściślając przy tym jej specyficzną funkcję w dziełach tych pisarzy. Nowsze badania nad poetyką *Czerwonego Pokoju* „wplątują” niejako tę powieść w sieć powiązań i powinowactw gatunkowych, identyfikując ją np. z romantyczną powieścią edukacyjną (*Bildungsroman*), kończącą się deziluzją bohatera (Printz-Påhlson¹⁶).

Strindberg porównał kiedyś swój utwór z rozrzuconymi skorupami z rozbitego dzbanu, które czytelnik musi sam złożyć w całość¹⁷. A nie jest to łatwe zadanie, bowiem – jak zauważyli badacze – kilka fragmentów wyjątkowo trudno wkomponować w powieściową całość, zachowując jej koherencję. Dlatego bardzo ważną rolę odgrywają w *Czerwonym Pokoju* symboliczne motywy (m.in. ptaka i pajaka), łączące w tematyczną całość oderwane na pozór epizody i wątki¹⁸.

Szwedzka krytyka dość wcześnie zwróciła uwagę na dominującą rolę dialogu w powieści Strindberga, lecz stosunkowo późno odkryła jej polifoniczną istotę. Dlatego też usilne dążenie do uchwycenia zawartego w *Czerwonym Pokoju* autorskiego przesłania przysłoniło fakt, iż krytyczna funkcja powieści nierozzerwalnie związana jest ze sposobem funkcjonowania jej dialogicznego dyskursu, w którym zderzają się z sobą „słowa obce”¹⁹. Narrator *Czerwonego Pokoju* ukrywa się za wie-

^{12/} Zob. G. Lindblad *August Strindberg som berättare*, Stockholm 1924, s. 71-145.

^{13/} Por. tamże, s. 128-129.

^{14/} Por. krytykę komparatystycznych analiz Lindblada w: C. R. Smedmark „*Mäster Olof*” och „*Roda Rummet*”, Stockholm 1952, s. 139, i passim oraz K.-Å. Kärnell *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*, Stockholm-Göteborg-Uppsala 1962, s. 190-206.

^{15/} Zob. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 132-141.

^{16/} Zob. G. Printz-Påhlson *Krukan och bitarna*, w: *Perspektiv på „Roda Rummet”*, Dokument och studier samlade av E. Lagerroth och U.-B. Lagerroth, Stockholm 1971, s. 149.

^{17/} „Oto i macie skorupy! Dlaczego rozbiliście mój dzban? Saint-Preux” – tak brzmi przekreślone w manuskrypcie Strindberga motto *Czerwonego Pokoju*, które doczekało się zresztą wielu różnych interpretacji.

^{18/} W tej kwestii zob. E. Lagerroth *Den inslagna fönsterrutan, den nerslagna skulpturen och den sönderslagna krukan*, w: *Perspektiv på „Roda Rummet”*, s. 158-180.

^{19/} Zob. U. Olsson *The Blue Void. Dialogicity, Narration and the Future in Strindberg's „Roda Rummet”*, „Scandinavica” 1999 vol. 38, no 1, s. 30-31.

loma stylistycznymi i ideologicznymi maskami, za „obcą mową”. Przemawia on ustami postaci, które nierzadko również ukrywają swe twarze za maską, odgrywając wobec innych wybrane przez siebie role, tak, by nie dać im poznać swych prawdziwych myśli i motywacji²⁰. Owa „podwójna maska” powieści wydaje się być kluczem do badań nad jej stylistycznym systemem i ideologią.

Podobnie jak powieść Strindberga, również *Próchno* jest, jak głosi podtytuł utworu, „powieścią współczesną”, podejmującą temat artysty i jego środowiska²¹. Ukazuje grupę kawiarnianych literatów, artystów i intelektualistów, w których życiu i poglądach odzwierciedlają się „dylematy modernistycznej świadomości” (Bolecki²²). Środowisko, które przedstawia Berent, jest na wskroś przeniknięte kulturą dekadencją, manifestującą się przede wszystkim kryzysem tożsamości, obejmującym kręgi elit intelektualnych i artystycznych. Dekadencja ta, której jedną z ważniejszych metafor jest „niemoc serdeczna”, zarysowuje się szczególnie ostro na tle zindustrializowanego, wyobcowującego krajobrazu wielkomiejskiej metropolii²³. W *Próchnie* nie ma jednakże rozległej panoramy życia społecznego i politycznego, ukazanego – tak jak u Strindberga – przez pryzmat walczącej o swój byt społeczny bohemy. Współczesność ogniskuje się tu przede wszystkim na dylematach związanych z samorealizacją artystów, na aporii życia i twórczości. Natomiast „ogniskowa” powieści Strindberga, zakorzenionej jeszcze mocno w realizmie, ustawiona jest tak, by mogła ona uchwycić możliwie najwięcej przejawów schyłku pewnej epoki, zmierzchu konserwatywnej monarchii i tryumfu bezwzględnej filozofii pieniądza i rynku. Poprzestańmy tu tej istotnej różnicy, pomijając inne ważne rozbieżności na poziomie immanentnej poetyki tych odległych od siebie o dwie dekady powieści.

Współczesne analizy *Próchna* w większości wyraźnie akcentują polifoniczny aspekt powieści²⁴. Zdominowana jest ona przez dialog, którego konstrukcja i kon-

20/ Zob. E. O. Johannesson *Identitetsproblemet i „Roda Rummet”*, w: *Perspektiv på „Roda Rummet”*, s. 188 i nast.

21/ „Temat ten – przypomina Włodzimierz Bolecki w swoim studium o Berencie – należał do najpopularniejszych motywów literatury europejskiej XIX i XX wieku. Podjęli go m.in. J.-K. Huysmans, O. Wilde, G. d'Annunzio i T. Mann, a z polskich pisarzy G. Zapolska, W. Reymont, St. Przybyszewski i K. Irzykowski” (W. Bolecki „*Jaki elegancki nieboszczyk*” (*O Wacławie Berencie*), w: *Prawdy niemiłe*, Warszawa 1993, s. 44).

22/ Tamże.

23/ Na temat mitorwórczej roli motywu wielkiego miasta w *Próchnie* zob. M. Jankowiak *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria 1, Wrocław 1972, s. 257-269.

24/ Zob. na ten temat zwłaszcza: M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, w teoz: *Prace wybrane*, t. 1, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 277-288, tudzież W. Bolecki „*Jaki elegancki nieboszczyk*”, s. 47, i M. Jankowiak *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, s. 256 i 264. Nie wszyscy jednak badacze zgadzają się z tym ujęciem. Ulrich Schmid np. twierdzi, iż powieściowe repliki *Próchna* są autorskim, stylizowanym już „przekładem” języka postaci (posługujących się, pomijając znaczące wyjątki, językiem niemieckim), co świadczyć ma rzekomo o „monofonicznym”

tekst sprawiają, iż powieść zdaje się nawet miejscami naśladować dramat²⁵. Jerzy Paszek zauważył, iż fakt ten „zbliża *Próchno* do beletrystyki Skandynawów (np. Strindberga, Hamsuna) oraz Przybyszewskiego”²⁶. W odniesieniu do autora *Czerwonego Pokoju* można w zasadzie powiedzieć tę obserwację, dodając jednak, iż wspomniana już wielogłosowość i wielojęzykowość powieści wydaje się być daleko ważniejszym ogniwem łączącym Berenta ze Strindbergiem. Ich dzieła różnią się niewątpliwie techniką narracji – w *Czerwonym Pokoju* dominuje narracja auktorialna²⁷, zaś w *Próchnie* personalna²⁸ – lecz łączy je zdialogizowany kształt dyskursu. Przedmiotem przedstawienia jest w obu wypadkach cudzy styl (mówienia, myślenia, życia), skonfrontowany z inny-

charakterze dzieła (zob. U. Schmid *Nietzsche in Polen: Die Fälle Berent, Staff und Żułowski, w: Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz i G. Matuszek, Kraków 1999, s. 120). Stanowisko takie wynika jednakże, jak się wydaje, z niezrozumienia istoty Bachtinowskiego rozróżnienia między powieścią monologiczną (monofoniczną) i polifoniczną. Według Bachtina, polifoniczność, jak podkreśla Henryk Markiewicz, realizowała się przede wszystkim jako otwarty spór „równouprawnionych i pełnowartościowych podmiotów ideologicznych”, zakładając przy tym daleko idącą aktywność autora (H. Markiewicz *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 114-115). Zgodnie z tym ujęciem *Próchno* jawi się jako powieść polifoniczna, „wielogłosowa”, której „domeną jest «cudza mowa»” oraz „dyskusyjność” (M. Głowiński *Powieść młodopolska*, s. 278 i 279). Sam Berent w opublikowanym w „Chimerze” liście do Miriama zdaje się potwierdzać tę konstatację, pisząc o jednym ze swoich bohaterów: „Podpisuję się pod rysunkiem postaci, nie zaś pod jej wierzeniami i sądami” („List autora *Próchna* wraz z pominiętymi fragmentami rękopisu”, w: W. Berent *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, BN I 234, s. 343-344). Zakres stylistycznego zróżnicowania *Próchna* jest już sprawą dyskusyjną. Można jednak bronić tezy, iż autor nadaje temu utworowi również i wielojęzkowy charakter (por. J. Paszek *Wstęp*, w: W. Berent *Próchno*, s. XLV, lecz również i uwagi P. Hultberga w studium *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 117-138).

^{25/} Zob. K. Troczyński *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Poznań 1938, s. 18.

^{26/} J. Paszek *Wstęp*, w: W. Berent *Próchno*, s. XXIX. Na ową zbieżność pierwsza bodaj zwróciła uwagę Maria Komornicka (zob. *Włast Powieść*, „Chimera” 1902 t. 6 z. 18, s. 459).

^{27/} Fakt ten zdaje się być niewygodny dla uczonych interpretujących *Czerwony Pokój* w duchu Bachtina. U. Olsson pisze np.: „This is one of the novel's paradoxes: it seems to be promoting a carnivalesque or dialogic (non- or anti-) 'philosophy', through a narrative, that is controlled by an authority made possible by monologism” (U. Olsson *The Blue Void*, s. 24). Sporo zamieszania czyni tu schematyczne utożsamianie narracji auktorialnej z powieścią monologiczną – odbiegając od intencji samego Bachtina (por. H. Markiewicz *Polifonia, dialogiczność i dialektyka*, s. 103-104, oraz W. Bolecki *Język. Polifonia. Karnawał*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999, s. 291).

^{28/} Zob. J. Paszek *Wstęp*, s. XIX.

mi stylami, przynależnymi innym postaciom²⁹. W ten sposób, w przytoczeniu, przedstawiane są przekonania i ideologie bohaterów, a ich moc i słabość objawia się, gdy zderzone zostają z pozostałymi „językami-światopoglądami”³⁰. Powstały tak obszar wymiany poglądów stwarza ważne dla samookreślenia się postaci „pole uznania”. Postać może więc starać się osiągnąć uznanie drogą dialogu („negocjacji”) lub też drogą walki, wymuszając akceptację dla jej modelu, stylu życia³¹. Problem ten okaże się istotny przy konfrontacji powieści Strindberga i Berenta na płaszczyźnie antropologii postaci.

Warto też zauważyć, że wspomniany wcześniej fenomen „podwójnie zamaskowanego” dyskursu powieściowego pojawia się również i w *Próchnie*. Cytowany w utworze „język-światopogląd” postaci jest sam w dużej mierze cytatem, mową „cudzą”, „zapożyczoną”. Najczęściej przytaczanym w dziele Berenta autorem jest Friedrich Nietzsche, pojawia się również „głos” Ibsena, Przybyszewskiego, hinduskiej *Upaniszady* i pism buddyjskich³². Są to swoiste „głosy w głosach”, stwarzające dodatkowe płaszczyzny dialogu i napięcia, zarówno „wewnętrzne” (w obrębie języka jednej postaci), jak i „zewnętrzne” (polemika „mistrzów”). Zawarta w obu powieściach wielość głosów i języków epoki tudzież związana z nią wielość subiektywnych punktów widzenia (wieloperspektywiczność) wydaje się być próbą – parafrazując metaforę Berenta – „oświecenia współczesności swoim własnym światłem”³³.

3

Przejdźmy zatem do właściwej płaszczyzny porównania powieści Strindberga i Berenta. Będzie nią dyskurs, którego przedmiotem jest nowoczesna podmiotowość wraz z jej ekspresywnym ideałem³⁴. Interesować nas będą przede wszystkim podejmowane przez powieściowe postaci poszukiwania właściwego (autentycznego) modelu samorealizacji i etyczny aspekt ich wyborów. Zauważyć można, iż w obu utworach powracają słowa-klucze, wokół których ogniskuje się

^{29/} Por. wypowiedź Wilhelma Feldmana: „Każda przy tym osoba [w *Próchnie*], każda scena ma styl, język własny [...]” (W. Feldman *Współczesna literatura polska 1864-1918*, t. 2, wstęp napisała T. Wałas, Kraków 1985, s. 216).

^{30/} Por. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 485.

^{31/} Na temat mechanizmów uznania prywatnej tożsamości zob. Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 39-47.

^{32/} Zob. J. Paszek *Wstęp*, s. XIX, oraz tegoż *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Katowice 1984, s. 48-65, 118-136.

^{33/} Zob. R. Nycz *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 308-309.

^{34/} Na temat idei ekspresywnizmu zob. Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, s. 53. O „przełomie ekspresywnym” i jego konsekwencjach dla nowoczesnej kultury Taylor pisze obszerniej w monografii *The Sources of the Self*, Cambridge 1989.

dyskurs tożsamości: sentyment (empatia) – cynizm (nihilizm) – twórczość – naśladownictwo. Jak nietrudno zauważyć, pojęcia te układają się w dwie pary, będące podstawowymi antynomiami tożsamości, która rozpięta jest między pełną empatią IDENTYFIKACJĄ a DYSTANSEM, między ideałem KREACJI a praktyką IMITACJI. Opozycje te są jednocześnie istotnymi elementami filozoficznego dyskursu modernizmu³⁵. Ograniczone ramy niniejszego studium wykluczają niestety szczegółową analizę konfrontatywną, uwzględniającą obie opozycje. Dlatego też uwaga nasza skupi się przede wszystkim na złożonym problemie identyfikacji i dystansu w *Czerwonym Pokoju* i *Próchnie*.

Sentyment (względnie „sentymentalizm”) jest w powieści Strindberga objawem słabości jednostki. Widać to wyraźnie na przykładzie opisaney w drugim jej rozdziale konfrontacji Arvida Falka z bratem – kupcem Carlem Nicolausem Falkiem. Przewaga starszego brata polega na tym, iż pozbawiony jest on sentymentów, gdyż ważniejsza od rodzinnej wspólnoty jest dla niego finansowa korzyść. Cynicznie uciekając się do retoryki uczciwości i szczerości, upokarza domagającego się należnych mu pieniędzy brata. Arvid, pełen skrupułów i wątpliwości, jest bezradny wobec przemocy majątnego i bezwzględnego brata. Ma on skłonność do identyfikowania się z pozycją słabszego i unikania bezpośrednich konfrontacji. Ów bohater, „którego nieszczęście polegało na tym, że nie umiał nikogo zranić” (CP, s. 23)³⁶, milcząc i z pokorą przyjmuje niesprawiedliwe zarzuty brata. To niezwykle ważna scena, bowiem pokazuje, iż w świecie rządzonej przez pieniądź – cynicznym, bezwzględnym, pozbawionym sentymentów i skrupułów – indywidualna wrażliwość i empatia ponosi klęskę. Arvid Falk, młody artysta, idealista, rozpoczyna tu swą życiową edukację.

Prowadzi ona bohatera do deziluzji. Falk dowiaduje się przede wszystkim, że jego zdolność do empatii czyni go niezdolnym do walki o własne ideały: możliwość wolnej ekspresji, sprawiedliwość społeczną i uczciwość polityczną. Jego słabość ujawnia się najwyraźniej wtedy, gdy staje on oko w oko z cenionym przez siebie niegdyś człowiekiem – dziennikarzem Struve – który okazał się być przedstawicielem „tego wszystkiego, co [Falk] uważał za wrogie” (CP, s. 161). Zamiast wykorzystać swą przewagę i upokorzyć proszącego go o przysługę Struvego, niszcząc w ten sposób przeciwnika, Falk traktuje go z „życzliwością i sympatią” (CP, s. 161). Nie odgrywa więc roli swego starszego brata. Jest to przejaw sentymentu, empatii wobec poniżonego przez życie znajomego, identyfikacji z pozbawionym godności, niegdyś bliskim mu człowiekiem. Zastanawiając się nad własnym postępowaniem bohater uzmysławia sobie, że

³⁵/ Zob. R. Nycz *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: *Język...*, s. 29-39.

³⁶/ *Czerwony Pokój* cytuję według polskiego przekładu: A. Strindberg *Czerwony Pokój. Sceny z życia artystów i pisarzy*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Warszawa 1994, podając w nawiasie skrót CP oraz odpowiednią stronę.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Ta jego dobroduszość nie była niczym pożytecznym, przeszkadzała mu bowiem w podejmowaniu twardych decyzji, była po prostu moralną bezwładnością, czyniącą go niezdolnym do walki, do której czuł się coraz mniej dojrzały. [CP, s 161]

Empatia staje się zatem bezwładnością, paraliżem woli, uniemożliwiającym dokonywanie wyborów moralnych.

Z sentymentalizmem Falka walczy doktor Borg, pragnąc wyleczyć go z „choroby” romantycznego idealizmu, polegającej, jak sądzi, na identyfikacji z nieosiągalnymi ideałami, na przywiązaniu do pewnych stałych wartości. Owocuje to decyzyjnym bezwładem, „przegrzaniem umysłu”, samooskarżeniami, nieumiejętnością życia w społeczeństwie. Borg, najważniejszy mentor Falka, próbuje nauczyć go instrumentalnego, racjonalistycznego stosunku do otaczających go ludzi i struktur społecznych. Lepiej jest, jego zdaniem, cynicznie wykorzystywać innych, niż być samemu wykorzystanym. Borg jest niewątpliwie najbardziej „demoniczną” postacią w powieści Strindberga. Ów niezgrabny, barczysty trzydziestolatek posiada wyjątkowo odpychającą fizjonomię, ma szerokie, bezustannie otwarte usta, ukazujące „cztery wyostrzone kły” (CP, s. 167-168), które nadają jego twarzy drapieżny wyraz. Jest brutalny i pozbawiony skrupułów, bezwzględnie korzysta ze słabości ludzi i systemu społeczno-ekonomicznego, by zyskać sławę i pieniądze. Uważa się za „naturalistę” („Jak wiesz, ja patrzę na ludzi z całkowitą obojętnością; biorę ich za geologiczne preparaty, za minerały; niektóre krystalizują się według jednego systemu, inne według drugiego” – przyznaje się w jednym z listów do Struvego; CP, s. 225), postrzega więc świat w sposób obiektywny, naukowy, a człowieka – „jako część przyrody etycznie nienacechowanej i rządzonej przez prawa siły” (Walas³⁷). Nie bez znaczenia jest tu wykonywany przez niego zawód: Borg jest lekarzem, a więc „inkarnacją ideału nowoczesności” (G. Brandes³⁸) – jednakże w naturalistycznej, skrajnie zradykalizowanej postaci. W powieści Strindberga występuje on jako swoisty kapłan modernizmu, kształtujący ludzi i przystosowujący ich do życia w świecie kapitału poprzez „operacje”, jakie przeprowadza na ich tożsamości. Arvida Falka traktuje ów lekarz niemal jak ucznia, który, pozbywszy się nadmiaru empatii, refleksji i sentymentalizmu, mógłby stać się jego najważniejszym sprzymierzeńcem. Czy jednak „antysentymentalna kura-cja” Borga odnosi skutek?

Odpowiedź na to pytanie przynosi kluczowy w powieści Strindberga rozdział *Zza grobu*. Otóż pewnego zimowego wieczoru Falk i jego przyjaciel, malarz Sellén, idą do szpitala, w którym pracuje doktor Borg, aby zabrać go do „Czerwonego Pokoju”.

– To osobliwe, że pierwszy śnieg robi takie, wręcz chciałoby się powiedzieć, odświeżne wrażenie – rzekł Sellen. – Brudna ziemia staje się...

37/ T. Walas *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków 1986, s. 41.

38/ Cyt. za: G. Ahlström *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, s. 247. Na temat semantyki motywu lekarza w literaturze okresu przełomu modernistycznego zob. tamże, s. 247-249.

Szkice

- Jesteś sentymentalny? – przerwał mu Falk, szydząc.
- Nie, mówiłem po prostu jako malarz pejzażysta.
- Szli cicho po śniegu, który skrzypiał pod ich stopami.
- Ta część miasta z tymi swoimi szpitalami zawsze wydawała mi się trochę niesamowita – zauważył Falk.
- Jesteś sentymentalny? – powiedział Sellen, szydząc.
- Nie, bynajmniej, ale ta dzielnica zawsze robi na mnie pewne wrażenie.
- Ach, gadanie! Jakże może robić wrażenie! [...] [CP, s. 236]

W tej nieco dziwnej scenie dwaj wrażliwi artyści, poeta i malarz, oskarżają się nawzajem o sentymentalizm, starając się za wszelką cenę zachować dystans do rzeczywistości. Borg zaszczerpił w nich racjonalizm, ów intelektualny dystans, nie pozwalający na empatyczne podejście do świata, „wczucie się” weń. Za chwilę sam doktor Borg zaprezentuje najwyższy stopień podszytego cynizmem dystansu: „– Dobry wieczór, chłopcy – przywitał ich, odkładając na bok nóż. – Chcecie zobaczyć znajomego?” (CP, s. 236). Tym znajomym okazuje się Olle Montaus, najszczerzy i najszlachetniejszy artysta z kręgu bywalców „Czerwonego Pokoju”. Jego wyłowione z rzeki zwłoki leżą w kostnicy. Popułnił samobójstwo, odkrył bowiem „nicłość” działania artysty i brak usprawiedliwienia dla jego „ucieczki od tego, co pożyteczne” (CP, s. 239). Pozostawił po sobie zapiski i rodzaj listu pożegnального, który Borg uroczyście odczytuje w „Czerwonym Pokoju”. Falk i Sellen przyjmują pełne osobistego zaangażowania zapiski Montausa z ironicznym dystansem. „Nie takie złe, mogło być tylko dowcipniejsze” – kwituje Sellén. Falk zamyka zaś temat słowami: „Ten sam lament, co zawsze, nic innego. Idziemy?” (CP, s. 242). Artyści traktują więc wyznania swego kolegi tak, jakby były kolejnym „towarem” na rynku literackim: pozbawionym dowcipu i nieoryginalnym. Wydaje się więc, iż nie ma tu miejsca na uczucie empatii. Jednakże na złośliwą uwagę Borga, dotyczącą długów pozostawionych po sobie przez Ollego, Falk dość nieoczekiwanie reaguje emocjonalnie:

- Co za bezdusznosc, co za pospolitosc! Do diabla z taką młodością – wybuchnął Falk, rzucił na stół pieniądze i włożył płaszcz.
- Jesteś sentymentalny? – zadrwił Sellén.
- Tak, jestem! Bywajcie! [CP, s. 243]

To przyznanie się do „sentymentalizmu” jest jednocześnie rozpaczliwą próbą ocalenia ludzkich wartości: współczucia, zrozumienia, empatii. Falk, mimo iż boleśnie doznał deziluzji, iż nauczył się beznamietnego dystansu, a nawet cynizmu w życiu, nie stał się wcale nihilistą. Jego późniejsza urzędnicza kariera dowodzi wprawdzie, że posiadał zdolność przystosowania się do warunków społecznych, stając się w pewnym sensie oportunistą, lecz widzimy jednocześnie, że jest to maska, którą czasem uchyla w geście milczącego oporu. Falk ukrywa się za nią, czekając na moment, w którym będzie mógł ją odrzucić, na dzień „eksplozji”, rewolucji (por. CP, s. 250).

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Swą „antysentymentalną” edukację Arvid Falk rozpoczyna już w pierwszym rozdziale powieści, równocześnie zaś funkcję jego mentora przejmuje na pewien czas wspomniany już dziennikarz Struve. Jest on współpracownikiem radykalnej, wolnomysłcielskiej gazety, więc wydaje się Falkowi właściwym partnerem do rozmowy na temat swych życiowych planów. Młody asystent sądowy zamierza bowiem porzucić karierę urzędniczą i zostać literatem. Falk zafascynowany jest „postępowymi” ideami, chce walczyć ze społecznym i kulturalnym marazmem w Szwecji, zerwać z aktualnie dominującymi wzorcami i konwencjami. Imponuje mu aktywizm, identyfikuje się z liberalnymi poglądami i ideami, które pragnie głosić otwarcie, nie ukrywając swej twarzy za maską. Można powiedzieć, że pragnie zrealizować nowoczesny, ekspresywny model tożsamości: odrzuca przypisaną mu społecznie rolę i kreuje siebie jako wolną, niezależną jednostkę. Dąży do ideału autentyczności. Dla życiowego oportunisty Struvego taka postawa jest niepojęta. On nie identyfikuje się, jak sam dumnie podkreśla, z żadnymi poglądami, idee i zapatrywania polityczne traktuje instrumentalnie. Struve jest zręcznym graczem: udaje dziennikarza o liberalnych poglądach i potrafi umiejętnie wykorzystać wynikającą z identyfikacji szczerość i otwartość Arvida. Młody człowiek opowiada mu o swoich doświadczeniach z absurdalną biurokracją, panującą w szwedzkich urzędach, nie przypuszczając, iż dziennikarz, którego obdarzył zaufaniem, skrzętnie zanotuje jego uwagi i opublikuje w prasie, kompromitując tym samym swojego nieświadomego informanta. Jednak pod koniec tego ważnego spotkania Struve, kierując się niewątpliwie szczerą życzliwością, udziela Falkowi lekcji życia:

– Drogi bracie, nie nauczyłeś się jeszcze sztuki życia. Musisz się najpierw przekonać, jak trudno jest zdobyć chleb, a potem zobaczysz, że staje się on najważniejszą rzeczą. [...] Do okoliczności trzeba się dostosowywać, zobaczysz. Dostosowywać! Ty nie masz pojęcia o tym, jaką pozycję ma literat w społeczeństwie. Literat nie należy do społeczeństwa. [CP, s. 15]

Życie wymaga więc elastyczności, rządzi nim prawo mimikry – jednostka, która umie się dostosować do twardych reguł zewnętrznych, ma szansę na przeżycie. Literat nie ma ustalonej pozycji w tradycyjnej hierarchii społecznej, jest w tym sensie poza społeczeństwem. Musi więc umieć odgrywać różne role, dostosowywać się do okoliczności, do koniunktury. Wtenczas może prowadzić żywot komedianta – zręcznie wykorzystując aktualne mody i upodobania, bawić filisterską publiczność (tak jak czyni to w *Czerwonym Pokoju* malarz Lundell). Aby tak żyć, artysta musi zachować dystans wobec rzeczywistości, wobec sztuki i siebie samego. Symbolem takiego dystansu jest w powieści Strindberga perspektywa ptaka (*fågelperspektivet*)³⁹. Pojawia się ona w pouczeniu, jakiego Struve udziela Flakowi przy okazji innego spotkania. Oskarżony o oportunizm i cynizm dziennikarz odpowiada:

^{39/} Na temat znaczenia tego symbolu we wczesnej twórczości Strindberga zob.

B. Bennich-Björkman *Fåglar och författarroller hos Strindberg*, „Sammlaren” 1962, s. 5-66.

– Pozwolisz, że udzielę ci rady, rady na całe życie, jaką zawdzięczam swojemu doświadczeniu. Jeśli chcesz uniknąć samospalenia, ku któremu jako fanatyk nieuchronnie zmierzasz, to przyjmij jak najrychlej nowy punkt widzenia na sprawy i rzeczy. Ćwicz się w patrzeniu na świat z perspektywy ptaka, a przekonasz się, jak wszystko wydaje się małe i blade. Uznaj, że to wszystko to tylko stos śmieci, że ludzie to odpadki, skorupki jajek, nać marchwi, liście kapusty, strzępy szmat. Wtedy nigdy już nie dasz się zaskoczyć, nigdy nie stracisz iluzji, doświadczysz natomiast w zamian całej masy radości za każdym razem, kiedy dostrzeżesz jakąś ładną cechę, jakiś dobry uczynek. Jednym słowem, zafunduj sobie spokojną i cichą pogardę dla świata. I wcale nie musisz się obawiać, że z tego powodu staniesz się bezduszny. [CP, s. 158]

Spojrzenie z lotu ptaka pozwala uniknąć niebezpieczeństw wynikających z empatii, identyfikacji z pewnymi ideami czy wzorcami. Chroni przed bolesną deziluzją (jako że nie żywiąc iluzji, nie można ich utracić) oraz samounicestwieniem, owym „samospaleniem” w tyglu gwałtownych uczuć. Ta w istocie stoicka postawa jest według Struvego jedyną receptą na szczęście w życiu. Bowiem dystansując się od świata i ludzi – owego wielkiego „śmietniska” – dostrzec można piękno i dobro. Pojawiają się one wtedy niczym jasne figury na mrocznym tle. Ale czy rzeczywiście gardząc światem, spoglądając na innych ludzi jak na zbędne „odpadki”, człowiek nie staje się bezduszny?

Tytuł rozdziału, w którym Struve prezentuje swą filozofię życia, brzmi *Nihilizm*. Powraca w nim wciąż temat negacji, względnie relatywizacji wszelkich przyjętych wartości i norm. Nihilizm jawi się jako strategia życiowa, z którą Falk musi się zmierzyć. Mimo iż nie przyjmuje on punktu widzenia Struvego, przyznaje jednak, „częściowo” podziela jego „pogardę do świata” (CP, s. 158). Doznał on już wielu rozczarowań, bowiem próbując żyć według stworzonego przez siebie wzorca, raz po raz natrafiał na opór otaczającego go świata, zupełnie jakby odbijał się od niewidzialnej szyby. Na tym etapie swojego życia utracił już naiwną wiarę w wartości, niebezpiecznie zbliżając się do stadium moralnego indyferentyzmu i nihilizmu. Toteż gdy Struve, przychodząc z nieoczekiwaną wizytą, opowiada, iż zmarło właśnie jego dziecko, Falk przekazuje mu swoje... gratulacje. Zanim więc jeszcze dziennikarz zdążył wygłosić swe credo życiowe, swą „filozofię dystansu”, Falk wprowadził ją w życie. Nie jest on jednak konsekwentny, nie staje się nihilistą, gdyż zbyt mocno zakorzeniona jest w nim empatia. Jak już powiedzieliśmy, nie poniża wcale Struvego, przeciwnie – pomaga mu, spełniając z nadstatkiem jego prośby. Pozostaje w nim jednak świadomość relatywizacji wartości, prowadząca go do wewnętrznego chaosu moralnego – Falk nie jest w stanie zdobyć się na konsekwentny cynizm, wiedząc również, że empatia przeszkadza mu w skutecznej realizacji ideałów. Że jest jego słabością. Nie mogąc znieść wewnętrznego napięcia, postanawia „oswoić się ze stanem indyferentyzmu” (CP, s. 161), nabrać do świata rezerwy. Jednakże ów „pasywny indyferentyzm” (Lindblad⁴⁰), jest w istocie chwilowym stanem pogodnej rezygnacji, swoistym antraktem w rozgrywającym się

^{40/} Zob. G. Lindblad *August Strindberg som berättare*, s. 138.

w świadomości bohatera spektaklu, w którym „prawda i kłamstwo, słuszość i niesprawiedliwość tańczyły zgodnie ze sobą” (CP, s. 161).

W tej sytuacji na scenę wkracza drugi mentor Arvida Falka, wspomniany już wcześniej doktor Borg. Jest on, jak się zdaje, całkowicie pozbawionym sentymentów, bezwzględny pragmatyk, reprezentującym, jak to trafnie ujął G. Lindblad, „aktywny indyferentyzm”⁴¹. W przeciwieństwie do Struvego, nie jest biernym obserwatorem świata, próbującym znaleźć w nim dla siebie jakąś wygodną i bezpieczną niszę. Borg nie odgrywa narzuconych mu z zewnątrz ról: sam konstruuje swą rolę, stwarza własną tożsamość. Jest człowiekiem silnej woli i trzeźwego umysłu, posiada nawet wyraźne rysy nadczłowieka⁴² – suwerennie panuje nad własnym „ja” i nad otoczeniem⁴³, wydaje się być stworzonym, by rządzić innymi, narzucać im swą wolę i styl życia. Artystom z kręgu „Czerwonego Pokoju” imponuje jego amoralizm i cynizm, który objawia się pod postacią pozbawionego skrupułów, instrumentalnego stosunku do ludzi. Postawa taka zakorzeniona jest w swoistej „filozofii pieniądza”, której hołduje Borg. Pieniądz obiektywizuje relacje łączące Borga z otaczającymi go ludźmi, nadając im czysto ekonomiczny charakter. Owa dystansująca rola pieniądza, którą tak przenikliwie ukazał Georg Simmel w słynnej *Filozofii pieniądza* (1900), objawia się w przypadku tej postaci wyjątkowo wyraźnie⁴⁴.

Borg nie darzy szczególną sympatią artystów z „Czerwonego Pokoju” (wyjątkiem jest tu chyba Arvid Falk), nie identyfikuje się z bohemą, wydaje się gardzić „gorzelnianymi literatami” (CP, s. 224). Jest on człowiekiem czynu, toteż mierzi go duchowy bezwład i inercja. Bezpłodni, nie odnoszący sukcesów artyści są w jego optyce dekadentami, ludźmi bez perspektyw⁴⁵. Za przykład stawia im swojego przyjaciela Leviego, „człowieka przyszłości”, ambitnego, utalentowanego i bezwzględnego przedsiębiorcę. Wspólnie z Borgiem obserwujemy, jak Levi „tworzy siebie”: pogłębia swą wiedzę, uzyskuje stopnie akademickie, jednocześnie pomnażając swój kapitał. Levi jest w oczach Borga prawdziwym człowiekiem nowych czasów, który pod pewnymi względami przewyższa jego samego. Nie poczuwa się on do żadnej wspólnoty społecznej; jako Żyd nauczył się być obcym wśród swoich

^{41/} Tamże.

^{42/} Por. tamże, s. 136.

^{43/} Por. istotne podobieństwa tej postawy do nietzscheańskiego ideału „duchowego arystokraty” w ujęciu Witolda Mackiewicza (*Nietzscheizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski*, Warszawa 1989, s. 58-59).

^{44/} Zob. G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 453-455.

^{45/} Borg surowo ocenia dzieła znajomych artystów, piętnując ich wtórność i epigoństwo. W skreślonym na skutek interwencji pierwszego wydawcy *Czerwonego Pokoju* rozdziale, poświęconym poetyckiemu debiutowi Arvida Falka, Borg bezwzględnie rozprawia się z sentymentalną, neoromantyczną poezją tego bohatera (zob. G. Lindblad *August Strindberg som berättare*, s. 131-132).

i spoglądać na otaczający go świat z dystansu. Levi jest świadom, iż będąc poza tradycyjną hierarchią społeczną, musi sam wywalczyć sobie miejsce w świecie, „stworzyć siebie”. I sprawnie realizuje to zadanie, choć skrywa w sobie jednocześnie bolesną świadomość wyobcowania – jedyną ludzką słabość, którą zauważa w nim Borg⁴⁶.

4

Zobaczmy teraz, jaką postać przyjmuje dialektyka identyfikacji i dystansu w *Próchnie* Berenta. Spróbujmy opisać pod tym kątem konstrukcję tożsamości dwóch występujących w powieści mentorów – Jelsky’ego i Turkuła oraz ich „uczniów”: Kunickiego i Borowskiego.

Postać Jelsky’ego przypomina pod wieloma względami Struvego. Jest dziennikarzem, dostarczającym swoim czytelnikom aktualnych wieści i sensacji. Jelsky jest, według Hertensteina, „arcywzorem aktualności, modelem dziennikarza” (P, s. 108)⁴⁷. Często „notuje w myślach” (P, s. 94) celne uwagi i interesujące stwierdzenia ludzi, z którymi przebywa. W podobny sposób jak Struve „wyciąga” od swoich rozmówców informacje, które później publikuje w prasie. Sprytnie przeprowadzony wywiad z Borowskim przypomina rozmowę-wywiad sztokholmskiego dziennikarza z Arvidem Falkiem. Obydwaj preferują gatunek paszkwilu, nadając mu w pewnym sensie „nihilistyczny” wymiar: ich sarkazm uderzyć może w każdego, nie ma stałego celu. Jelsky obdarzony jest również niezwykłą elastycznością – można sądzić, że nie identyfikuje się z żadnymi poglądami czy ideami. Otaczającą go rzeczywistość traktuje jak spektakl na scenie teatralnej, czy raczej kabaretowej – repliki przyjaciół kwituje często okrzykiem: „Dobre!”, zupełnie jakby byli aktorami, odgrywającymi na jego oczach jakieś przedstawienie. Spogląda na świat z dystansu, nie tyle z lotu ptaka, co z pozycji widza w łożu kabaretu, owego „tyn-gla”, w którym podziwia komedianów, tancerki i szansonistki. Ta postawa „widza i arbitra” jest ściśle związana z jego zdystansowanym stosunkiem do sztuki⁴⁸, Jelsky wydaje się nawet, sądząc po jego czynach, najbardziej cyniczną postacią *Próchna*. Bezwzględnie wykorzystuje on wyjazd Borowskiego, by pościć jego żonę, Zofię, którą potem porzuca. Emocjonalny dystans pozwala mu również wykorzystywać ludzi na płaszczyźnie intelektualnej: pasożytuje on na ich talencie, pozwala, by ich myśli działały na niego zapładniająco. Dlatego też potrzebuje obecności błyskotliwych umysłów – Müllera, Kunickiego, Hertensteina.

^{46/} O związanych z tym problemem nowoczesnych antynomiach asymilacji zob.: Z. Bauman *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 143-214.

^{47/} *Próchno* cytuję według wydania: W. Berent *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 234). W nawiasie podaję skrót P oraz odpowiednią stronę.

^{48/} Zob. M. Zaczynski „*Niemoc serdeczna*”, s. 20, i K. Troczyński *Artysta i dzieło*, s. 28.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Z drugiej jednak strony, postać ta posiada wyraźny rys tragiczny. Uprawiany przez Jelsky'ego paszkwil jest, jak zauważa Hertenstein, „pieśnią twórczej niemo-cy” (P, s. 111), podszytą resentymentem kompensacją twórczych ambicji, których dziennikarz nie jest w stanie zrealizować. Filozofia dystansu jest w jego przypadku związana z wykorzenieniem i obcością: jest pół-Niemcem, pół-Polakiem, dziennikarzem pośród artystów i artystą wśród dziennikarzy⁴⁹. Podobnie jak Struve, zmu-szony jest odgrywać rolę, ukrywać swą twarz za maską. Raz tylko, Kunickiemu, ukazuje on swe „nagie” oblicze:

Jelsky'emu opadły sprzed oczu binokle. Pochwycił je w powietrzu i począł czyścić ma-chinalnie. Twarz pozbawiona cwikiera postarzała się jakby w jednej chwili i powiędła, po-tworzyły się na niej zmarszczki, wystąpiły rysy; krótkowzroczne oczy mrużyć się poczęły pod światło. W wyrazie całym wystąpiło gnuśne piętno zużycia. [P, s. 208]

Twarz dziennikarza, pozbawiona cwikiera, który nadawał jej pewną ostrość, czyniąc spojrzenie przenikliwym i być może też ironicznym, okazuje się twarzą starego, zmęczonego człowieka. Zaraz potem Jelsky opowiada Kunickiemu, że uwiódł żonę Borowskiego, Zosię, którą młody lekarz po cichu adorował. Czyni to jednak „z życzliwości” dla jego „kariery” (P, s. 208). Cynizm to czy bolesna prawda, mająca doprowadzić Kunickiego do deziluzji?

Jelsky chciał niewątpliwie odegrać rolę mentora, pozbawiając Kunickiego resztek „sentymentalizmu”, skłonności do romantycznych uniesień, naiwnej wiary w ideał. Widział w nim młodego, utalentowanego człowieka, mogącego ulec „samo-spaleniu”, przed którym to ostrzegał Arvida Falka dziennikarz Struve. Najlep-szym lekarstwem wydaje się być tu ironia i cynizm, którymi Jelsky próbuje „zara-zić” Kunickiego. Kiedy spotyka go w kawiarni, „przybitego smutkiem”, odczu-wającego niepohamowany „wstręt” do świata, podejrzewa, iż ów stan ducha wyrósł „na pokładzie sentymentu” (P, s. 58). Próbuje więc zaleczyć tę duchową chorobę cynizmem:

- Takich wzruszeń doznaje się tylko w małżeństwie.
- Pan uprawiasz cynizm zawodowo, metodycznie.
- Wiatr wiosenny owiał pana sentymentem – zaśmiał się Jelsky [...]. – Widzisz pan, oburzenie się jest niedołężnym seplenieniem ludzi sentymentalnych, sentyment mową kariery w powijkach, cynizm jej pieśnią łabędzią. Jesteś więc pan na prostej drodze do cy-nizmu. [P, s. 58]

Cynizm jest w tym ujęciu koniecznym, końcowym stadium życiowej edukacji. Sentymentalizm wraz z jego uczuciowymi porywami i nieokreśloną tęsknotą wiąże się z poszukiwaniem celu życiowego, zaś moment jego osiągnięcia łączy się z gene-rującą cynizm deziluzją. Jednakże, jak trafnie zauważa Jelsky, sentymentalizm Kunickiego jest w swej istocie destruktywny, żywi się zawiedzionym uczuciem (ów „wstręt”, który dojrzewa „na pokładzie sentymentu”, P, s. 58) i agresywnym resen-

^{49/} Na temat „połowiczności” człowieka w *Prochnie* zob.: M. Zaczynski „Niemoc...”, s. 21.

tymentem. Nie ma on natury dynamicznej, ekspresywności, objawia się raczej w pasywności, niewierze w siebie i inercji, przypominając romantyczny *Weltschmerz*. Sentyment kieruje więc Kunickiego na „ślepe szyny” życia (P, s. 59).

Istnieje zatem ukryty związek między sentymentalizmem a postawą cynika. Zauważa to hrabia von Hertenstein w rozmowie z malarzem Pawlukiem:

Mój kochany [...] nie rób z siebie literatury: nie każ nam wierzyć, że twoja literatura ma cokolwiek wspólnego z twym życiem. Gdy staniesz się naprawdę cynicznym, będziesz pisywał rzeczy sentymentalne i poczniesz rozdzierać szaty nad zepsuciem – w sztuce... My wiemy, co to jest literatura młodych ludzi. [P, s. 101]

To ważna diagnoza. Życiowy cynizm artystów jest maską, pod którą ukrywa się sentymentalizm, empatia i tęsknota za tym, co nieosiągalne. Hertenstein zauważa, iż sztuka kompensuje twórcom uczucie braku, życiowego niespełnienia. Tu właśnie pojawia się dekadencja: zakorzeniona jest ona w identyfikacji z nieosiągalnym przedmiotem sentymentu. Dla artystów przedmiotem tym jest sztuka. Sentyment do sztuki przypomina naiwne uniesienia miłosne, „ONA-sztuka”⁵⁰ staje się afirmowanym ideałem, którego cynizm nie ma prawa skalać. Sam hrabia daje najlepszy przykład takiej miłosnej egzaltacji, broniąc „honoru” Chopina w czasie swej wizyty w kabarecie (P, s. 132-133). Jednakowoż sztuka, jak twierdzi Hertenstein, nie domaga się uczuć, lecz twórczego czynu, odwagi. Nie żąda uwielbienia, lecz ujarzmięcia. Dlatego Hertenstein jednego tylko człowieka spośród otaczających go w kawiarni znajomych artystów uważa za prawdziwego twórcę: dramatopisarza Turkula. Jest on bowiem „dla sztuki stworzony” (P, s. 113), o czym dobitnie świadczyć ma resentyment, jaki autor *Przeznaczenia* budzi w duszach kawiarnianych artystów. Do nich to zwraca się hrabia, demaskując bezwzględność dialektykę twórczości:

– Zapytajcie go, ile on uczuć przemóc, przesiłić, zniewolić w sobie musiał, a zrozumiecie może jego niechęć ku nam. Jego pycha naszą miękkość czuje. Nie pytajcie się natomiast, ile ten człowiek szczerych, prostych ludzkich uczuć potratował w życiu. Gdzie jest zwycięzca, tam muszą być ofiary, gdzie triumfuje czyn, tam musiało być zdeptane uczucie!... A ja poprzez męty uczuć waszych sentyment, biedni, widzę!... [P, s. 113]

Ów odpychający Hertensteina „jak zimny metal” człowiek (P, s. 113) nie poddaje się sentymentalizmowi – jest ukierunkowany na cel swojego działania, na samo-realizację. Posiada mocną wolę i silny intelekt, których brakuje hrabiemu, „głowę” zamiast „serca” (P, s. 304). Przypomina Strindbergowskiego Borga: gardzi „miękkimi” ludźmi, bezwzględnie wykorzystując ich dla swoich celów, choć w odróżnieniu od cynicznego doktora, jego cele są natury artystycznej, nie zaś ekonomicznej. Na zgromadzonych w kawiarni artystów patrzy z dystansu, traktując ich z wyniosłym cynizmem:

^{50/} Na temat tej identyfikacji zob. I. Kaluta „ONA-sztuka”. *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1994 z. 2, s. 36-61.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Turkuł wcisnął się plecami w oparcie kanapy; rozrzuciwszy szeroko poły tużurka, ukrył podbródek w obfitym swym krawacie i wystawił niby kiel zgasty papieros; zimnym wzrokiem przyglądał się otoczeniu. Po chwili zwrócił się półgębkiem do pana von Hertensteina:

– Dam im szampana, bo chcę zobaczyć, jak to bytło wygląda po pijanemu. [P, s. 109-110]

Postać Turkuła zyskuje w tej scenie wyraźnie demoniczny rys, co czyni ją podobną do postaci Borgia (przypomnijmy sobie „wyostrzone kły”, nadające drapieżności jego fizjonomii). Kolejnym znaczącym podobieństwem jest to, iż Turkuł, tak jak i Borg, pełni funkcję mentora – jego „uczniem” staje się aktor Borowski. Zarówno dramaturg, jak i lekarz uczą swych podopiecznych immoralizmu, w następstwie czego Falk łamie normy moralne w imię godnego i dostatniego życia, natomiast Borowski sprzeniewierza się moralności w imię sztuki. By zagrać w nowym dramacie Turkuła, młody aktor wyjeżdża z nim do Warszawy, porzucając swą żonę. W niezwykle istotnej, poprzedzającej wyjazd z miasta, rozmowie dramaturg próbuje przekonać Borowskiego, iż winien on bez wahania, w imię sztuki przekreślić swe dotychczasowe życie, przeciwstawić się moralnym konwencjom i poddać się swemu artystycznemu przeznaczeniu. Twórczość w nietzscheańskiej estetyce Turkuła wymaga wolności „dziecka”:

Bo niewinnością jest dziecię i zapomnieniem. [...] Jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym odruchem, świętego „tak” mówieniem! O, do gry tworzenia, bracia moi, należy święte „tak” nauczyć się wymawiać: swej woli pożąda duch, świat swój odnajduje, kto świat swój utracił. [P, s. 155]

Tak radykalna afirmacja „gry tworzenia” wymaga dystansu do życia i siebie samego – jego wyrazem jest śmiech, który to, jak wierzy Turkuł, jest „tryumfem naszej szczerzej sztuki nad naszym kłamanym życiem” (P, s. 157). Dramaturg przemawia tu ustami Zaratustry, przyjmując przy tym pozę proroka, kapłana. Słowa te recytuje „z przejęciem”, na jego „zimną twarz” uderzają „rumieńce” (P, s. 155). Sprawia wrażenie fanatyka swej filozofii, w której kosztem życia wywyższony zostaje akt twórczy. Filozofia ta prowadzi do absolutyzacji twórczości i relatywizacji moralności.

Turkuł jest oddany idei twórczości, podobnie Borowski aktorstwu i Kunicki idei „pożyteczności”. Oczywiście różnica między tymi postaciami polega na tym, iż jego identyfikacja jest całkowita, pozbawiona wątpliwości i zmierzająca do osiągnięcia swego celu: twórczego wyrazu. Tymczasem tożsamość Borowskiego i Kunickiego jest przepołowiona: życie szamocze się ze sztuką, rozsądek z uczuciem, dystans z empatią, nihilizm z moralnym imperatywem. Są oni, podobnie jak Strindbergowski Arvid Falk, zarażeni sentymentalizmem, zagrożeni „samospaleniem” w tygłu uczuć. Nie są oni w stanie pójść drogą amoralizmu, skoncentrować się na osiągalnym celu, dystansując się od świata i traktując otaczających ludzi in-

strumentalnie – a jeśli to konieczne – bezwzględnie i cynicznie. Wynika z tego, iż cynizm wymaga jednocześnie pozbawionej wątpliwości identyfikacji i dystansu.

Borg, jako jedyny bohater *Czerwonego Pokoju*, dysponuje absolutnie integralną osobowością i nawet założywszy, że jak inne postaci ukrywa swe prawdziwe oblicze pod maską – to przylega ona mu do twarzy tak szczelnie, iż nie sposób jej dostrzec. Jego p e r s o n a to umiejętnie skonstruowana tożsamość cynicznego „doktora nauk medycznych” (choć właściwie nie posiada jeszcze tego tytułu!), człowieka, który wydaje się być samym intelektem, posiadającym zdolność zręcznej manipulacji rzeczywistością. Inaczej rzecz się ma z bohaterami *Próchna*.

Kiedy Jelsky ukazuje nam swą twarz, widzimy, iż pod maską cynizmu i nihilizmu kryje się moralny niepokój, lęk przed niespełnionym życiem, zmęczenie światem. Jego samobójstwo jest wycofaniem się z „gry” (P, s. 224), złożeniem maski⁵¹. Cynizm Turkuła, postrzegany z zewnątrz, jawi się w pierwszym rzędzie jako broń wymierzona przeciw zakłamanemu światu filistrów, który zdaje się ograniczać twórcze istnienie. Lecz jest on również, w nieco innym sensie, cynizmem artysty, który posiada dystans do swego tworzywa, dystans, który jest niezbędnym warunkiem gry w artystyczną twórczość. Umożliwia on Turkułowi przetwarzanie wziętych z otaczającej go rzeczywistości „problemów”, „mocnych” tematów, „genre’ków” (P, s. 152-153) w dzieła sztuki, tak jakby była to niewinna zabawa, jakby za tymi „problemami” nie kryły się konkretne ludzkie losy.

W kontekście tym zastanawiające jest, iż, zdaniem Jelsky’ego, nie sposób znaleźć wśród współczesnych mu artystów prawdziwego cynika. Otóż, tak czy inaczej, wszyscy skażeni są sentymentem, bowiem:

Kryształowy, niezmacony sentymentem szczyt cynizmu jest rzeczą niedościgłą dla nas. Brakuje nam głębokiej filozofii pieniądza, bez której z falą popłynąć niepodobna. Toteż prędzej czy później na piasek wyrzucić nas ona musi. [P, s. 214]

Słowa te nabierają szczególnego znaczenia w kontekście *Filozofii pieniądza* Georga Simmla, dzieła, które ukazało się niemal równocześnie z *Próchnem*. W swych przenikliwych analizach Simmel dowodzi, iż pieniądź, z jednej strony, niweluje dystans międzyludzki, z drugiej zaś – oddala ludzi od siebie, obiektywizuje ich wzajemne relacje, nadając im czysto ekonomiczny wymiar⁵². Dystansujący aspekt pieniądza ujawnia się najwyraźniej w wielkomiejskich aglomeracjach: prowadzi on, z jednej strony, do wyobcowania, z drugiej zaś – stwarza naturalną granicę psychologiczną, oddalającą ludzi od siebie i zapewniającą im w miejskim tłoku pewien komfort psychiczny. W ważnym tekście *Mentalność mieszkańców wielkich miast* Simmel pisze o dystansującym intelektualizmie, chroniącym ludzi

^{51/} Por. M. Wyka-Hussakowska O „Próchnie” Wacława Berenta, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Zabickiego, t. 1: *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 317.

^{52/} Zob. G. Simmel *Filozofia pieniądza*, s. 470-504.

przed naporem wielkiego miasta i chaosem różnorodnych impresji⁵³. Intelktualizm ten związany jest z gospodarką pieniężną, choć trudno przy tym rozsądzić, czy jest jej przyczyną, czy też skutkiem. W każdym razie, za jego sprawą ściśle racjonalne, kalkulujące myślenie przeniesione zostaje z domeny ekonomicznej na całość stosunków społecznych. Owo absolutne panowanie intelektu charakteryzuje się instrumentalizmem, rzeczowością w traktowaniu ludzi, twardą kalkulacją, czasem nawet bezwzględnością. Jest to, jak nietrudno zauważyć, model postępowania doktora Boga w powieści Strindberga. Na gruncie tak pojętego intelektualizmu, będącego pochodną nowoczesnej instrumentalnej racjonalności⁵⁴, wyrasta społeczny atomizm i „kultura narcyzmu” (Taylor), stanowiąca dominantę „nihilizującego” nurtu modernizmu.

O nurcie tym pisze Charles Taylor w *Etyce autentyczności* – ważnej diagnozie nowoczesnej kultury i jej podstawowych bolączek⁵⁵. Kanadyjski filozof „kulturę narcyzmu” rozumie jako światopogląd, który uznaje „samorealizację za kluczową wartość w życiu”, lecz jednocześnie „niemal nie uznaje zewnętrznych wymogów moralnych ani trwałych więzów między ludźmi”⁵⁶. Przyjęcie takiej skrajnie egocentrycznej formy ideału samorealizacji ma swą poważną konsekwencję na płaszczyźnie kulturowej:

[...] [jest] to ewolucja kultury „wysokiej” w kierunku swoistego nihilizmu, negacji wszelkich horyzontów znaczenia – ewolucja, która trwa już półtora stulecia.⁵⁷

Moralny indyferentyzm, czy wręcz nihilizm, jest – to główna teza Taylora – swoistym „egocentrycznym” wypaczeniem nowoczesnego ideału autentyczności i samorealizacji. Warto w tym miejscu przypomnieć – przynajmniej w zarysie – tę kluczową dla nowoczesnej kultury koncepcję.

Otóż idea autentyczności związana jest ze zjawiskiem interioryzacji moralności, z upowszechniającym się w XVIII wieku przekonaniem, iż ma ona niejako swój „głos wewnętrzny”⁵⁸. Źródło moralności zostało w ten sposób przeniesione z zewnętrznego autorytetu (Boga, Idei Dobra) do „wewnętrznej głębi” człowieka. „Przemiana ta” – pisze Taylor – „jest elementem radykalnego zwrotu nowoczesnej kultury w stronę subiektywizmu, nowej postaci wewnętrzności [*inwardness*] [...]”⁵⁹. Kształtujący swą tożsamość człowiek powinien więc odkryć w sobie owo

^{53/} Zob. G. Simmel *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 515 i nast.

^{54/} Por. M. Horkheimer, Th. W. Adorno *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz. Przekład przejrzal i posłowiem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1994.

^{55/} Pierwsze wydanie pracy Taylora opublikowane zostało pod zmiennym tytułem *Malaise of Modernity*.

^{56/} Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, s. 48.

^{57/} Tamże, s. 51.

^{58/} Tamże, s. 27.

^{59/} Tamże, s. 28.

wewnętrzne źródło moralności i zgodnie z nim dokonywać ważnych życiowych wyborów. Za sprawą J. G. Herdera ideał autentyczności zyskał dodatkowy, autopoietyczny aspekt: jako że każdy człowiek ma swą własną „miarę”, winien on realizować swój własny, indywidualny „sposób bycia człowiekiem” (Taylor), winien odrzucić obce (narzucone, podpatrzone) wzorce, urzeczywistniać natomiast oryginalny, jednostkowy styl życia.

Wierność samemu sobie oznacza wierność własnej oryginalności – podsumowuje Charles Taylor – tzn. temu, co tylko ja sam mogę odkryć i wyśłowić. Artykułując to, zarazem określam samego siebie. Realizuję pewną potencję, która jest swoiście moja. Takie właśnie jest intelektualne zaplecze nowoczesnego ideału autentyczności oraz retoryki samospelnienia i samorealizacji, za pomocą której jest on zazwyczaj wyrażony.⁶⁰

5

Spróbujmy zestawić powyższe refleksje z konkluzjami wynikającymi z przeprowadzonej analizy wybranych postaci z *Czerwonego Pokoju* i *Próchna*. Pokazaliśmy, iż występujący w obu powieściach bohaterowie-mentorzy – dziennikarze Struve i Jelsky, lekarz Borg i dramatopisarz Turkul – mają wiele wspólnych cech. Łączy ich filozofia dystansu do ludzi i świata, chłodny intelektualizm, cynizm i amoralizm. Dwaj pierwsi ponoszą klęskę – Struve, po dokonaniu niefortunnnych życiowych wyborów, prześladowany złą sławą oportunisty, usuwa się na margines społeczny, Jelsky, cierpiący z powodu swej pękniętej psyche, popełnia samobójstwo. Borg i Turkul odnoszą sukcesy, podejmując zdecydowane, skuteczne działania. Można powiedzieć, że ich skuteczność wiąże się z bezwzględnością w dążeniu do samorealizacji. Realizują oni niewątpliwie „narcystyczny” jej wariant. Istotnym rysem indywidualizmu Borgia i Turkuła jest poczucie „nieskrępowanej mocy i wolności w obliczu świata” (sformułowanie Ch. Taylora), odrzucenie krępującego gorsetu moralności i oddanie się żywiołowi wolnej gry⁶¹. W przypadku Borgia owa gra toczy się na płaszczyźnie społeczno-ekonomicznej, a jej stawką jest prestiż i najszerzej rozumiany zysk (bohater ten gromadzi nie tylko pieniądze, lecz również i „dusze” wartościowych ludzi, skupiając ich wokół własnej postaci i uzależniając od siebie), natomiast domeną Turkuła jest estetyka, a stawką jego gry – twórczość artystyczna. Dramatopisarz realizuje paradygmatyczny dla nowoczesności wzorzec samorealizacji: będąc płodnym artystą, twórcą, dokonuje oryginalnego samookreślenia – odkrywa siebie poprzez swoje dzieło. Twórcą na swój sposób jest również Borg, nadaje on bowiem zupełnie oryginalny kształt swojemu życiu. Uprawia „sztukę życia”, która polega na wykorzystywaniu przewagi intelektualnej, na umiejętnym „płynięciu z jego falą” – metafora Jelsky’ego wydaje się tu wyjątkowo trafna. Nasuwa się w tym miejscu inna jeszcze refleksja. Indywidualistyczny, witalistyczny immoralizm Borgia i Turkuła wyrasta z negacji lub też „nar-

^{60/} Tamże, s. 30.

^{61/} Tamże, s. 52.

cystycznego” przewartościowania wzorców etycznych wyrosłych na gruncie romantyzmu i pozytywizmu – w przypadku lekarza oraz estetyzującego dekadentyzmu – w przypadku dramaturga⁶². Ich postawa jest nierozzerwalnie związana ze świadomością kryzysu współczesnych im formacji społeczno-kulturowych.

Czy realizowany przez Borga i Turkul model samookreślenia połączyć można z ideą nadczłowieka? W przypadku bohatera powieści Berenta pozytywnej odpowiedzi na powyższe pytanie udzielił Ryszard Nycz w swym studium o nietzscheanizmie w twórczości autora *Próchna*⁶³. Obierając jednak nieco odmienny punkt widzenia, obejmujący obie interesujące nas postaci, można zaproponować inne ujęcie tego problemu. Borg i Turkul są „nad-ludźmi”, bowiem znamionuje ich dystans do świata, który oglądają „z lotu ptaka”. Dystans ten widoczny jest nawet w ich gestach i zachowaniu. Są ponad ludzkimi słabościami – sentymentem, niezdecydowaniem, nieporządkiem uczuć, niepokojem moralnym. Ich tożsamość, mimo tkwiących w niej przecież sprzeczności, prezentuje się jako integralna całość, spójny, oryginalnie ukształtowany projekt. Ukonstytuowany został on jednak ponad ludzką wspólnotą, jako efekt radykalnego przewartościowania życia. Stąd swoista monologiczność tych postaci: ich tożsamość jest zamknięta, gotowa, co sprawia, że towarzyszący procesowi odkrywania siebie zewnętrzny i wewnętrzny dialog staje się tu zbędny.

Na przeciwnym biegunie umieścić można postaci zmagające się z projektem własnej tożsamości. Są one „skażone” sentymentalizmem, który nie pozwala im dokonać śmiałego aktu autokreacji. Bohaterowie ci naznaczeni są piętnem polowiczności – próbując sprostać ekspresywnemu ideałowi, wyrazić siebie, natrafiają na przeszkodę, na wewnętrzną niemoc, brak odwagi, opór świata. Ich droga wiedzie ku porażce: Arvid Falk rezygnuje z życia wolnego literata, decydując się na karierę urzędnika państwowego; idealista Olle Montaus popełnia samobójstwo, podobnie jak cynik Jelsky. Kunicki i Borowski opuszczają miasto, chcąc zyskać wolność samostanowienia i zrealizować projekt autentycznego samookreślenia. Najprawdopodobniej jednak wolność taka nie będzie im nigdy dana, bowiem pozostają oni w niewoli własnych sentymentów. Wydaje się, że dla chorobliwie przewrażliwionego Kunickiego (mógłby być wzorem modernistycznego neurastenika!) ideał „człowieka pozytecznego” jest nieosiągalny. Nie wykluczone, iż podzieli on losy bohatera słynnej noweli Strindberga *Nagroda za cnotę*, Teodora Wennerströma – który stał się ofiarą własnej represjonowanej seksualności. Podobnie i Borowski najprawdopodobniej nie osiągnie swego ideału, odłączony od ukochanej kobiety „spłynie tęsknotą jak krwią”, potwierdzając obawy Turkul (P, s. 158).

^{62/} Na temat etyki dekadentkiej i etyki indywidualistycznej zob. T. Walas *Ku otchłani*, s. 60-61.

^{63/} Por. R. Nycz *Homo...*, s. 288: „«Nadczłowiek» Nietzschego w możliwie literalnym kształcie modernistycznej konotacji miałby cechy Turkul z *Próchna*: immoralizm i indywidualizm, duchowa siła i bezwzględny egoizm, a także «produkcyjność», efektywność działalności – to jedyny w *Próchnie* artysta tworzący dzieła”.

Jednakowoż postaci te w swej niestabilności właśnie, wewnętrznej dysharmonii, w natrętnym poczuciu braku i niepewności moralnej pozostają „sobą”. W efekcie realizują one postulaty etyki autentyczności w specyficznym rozumieniu, odbiegającym od prezentowanego przez Charlesa Taylora, dyskursu. Na autentyczność składa się w tym znaczeniu zróżnicowanie i ambiwalencja: wielość masek, z których żadna nie przekształca się w stabilną tożsamość, polifoniczność, konstytuowana przez wewnętrzny i zewnętrzny dialog, byt rozdwojony – między identyfikacją a dystansem, uczuciem a intelektem. Paradoksalnie, takie właśnie ujęcie podmiotowości jest na wskroś nowoczesne; to, co z perspektywy „ludzi przyszłości”, takich jak Borg i Turkuł, jawiło się jako dekadencja, „choroba” nowoczesności, dziś wydaje się jej istotnym pozytywnym składnikiem, zaś idea nadczłowieka coraz częściej postrzegana jest jako groźna pozostałość modernistycznego projektu radykalnej emancypacji człowieka.

Grażyna BORKOWSKA

Arystokratyczny liberalizm Aleksandra Świętochowskiego¹

W mało znanym a bardzo interesującym artykule Samuela Sandlera *O centrum pisarstwa Aleksandra Świętochowskiego*² pada ciekawa formuła charakteryzująca Połta Prawdy: pisarz rozproszony. Rozproszenie to można rozumieć w sposób najzupełniej oczywisty: jako odwołanie do twórczości wielogatunkowej, która na dodatek w znacznym stopniu spełniała się w obszarach szczególnie mocno narażonych na nieuwagę, dezaktualizację i zapomnienie, tzn. w publicystyce, w działalności odczytowej i popularyzatorskiej, w dyskursie politycznym, w polemice prasowej.

Wydaje się jednak, że w przypadku Świętochowskiego może chodzić jeszcze o coś więcej niż te oczywistości. Rozproszenie rozumiane jako antyteza dla wyrazistego skupienia przywołuje wewnętrzne zróżnicowanie tego pisarstwa, tak mało podatnego na próby klasyfikacji i uporządkowania. W miarę jednoznaczne jest tylko to, co napisał za młodu, u progu wielkiej kariery, w czasach „burzy i naporu”. Ale nawet ta młodzieńcza jednoznaczność brzmi paradoksalnie: bo czymże jest postulat budowania życia publicznego w czasach niewoli? Prowokacją? Nieodpowiedzialnością czy – szaleństwem? Chyba wszystkim po trochu, jeśli zważyć, że Świętochowski adresował swoją publicystykę do opinii społecznej, która właściwie nie istniała, którą program pozytywistów wydobywał dopiero z niebytu, nastrojów klęski i beznadziejności, którą dopiero kształtował w duchu społeczeństwa postfeudalnego.

^{1/} Tekst niniejszy został wygłoszony na konferencji *Pozytywizm. Języki epoki* zorganizowanej przez Pracownię Literatury II Połowy XIX Wieku IBL PAN w październiku 2000 roku.

^{2/} S. Sandler *O centrum pisarstwa Aleksandra Świętochowskiego*, w: *For Wiktor Weintraub*, The Hague 1975, s. 407-425.

W tym samym czasie tworzył się nie tylko adresat, ale także nadawca. Walcząc o „sprawę”, Świętochowski walczył w jakimś sensie o samego siebie. O swój byt publicysty, ale i, szerzej, o prawo do pozycji, którą zajmował, o prawo mówienia prawdy (choćby najbardziej nie milej, niespodziewanej i zaskakującej), o prawo nazywania rzeczy po imieniu, o prawo podążania za żelazną logiką wywodu, o prawo do wyłożenia wątpliwości. Niekoniecznie trzeba w nim widzieć od razu statecznego mędrca, ale nie przekonuje mnie stanowisko Ewy Paczoskiej, która nazywa publicystę „Przeglądu Tygodniowego” „zakładnikiem” młodej prasy i jej dwuznacznej strategii działania: „kropić, kropić, kropić”³. Postawa Świętochowskiego kształtowała się powoli i dojrzewała razem z młodym dziennikarzem. Jedno wszak pozostało niezmiennie: przygody własnego umysłu uważał pisarz za najuczciwszą wskazówkę w pracy publicznej. Nie był cynicznym pragmatykiem, mimo biedy i finansowego uzależnienia od redakcyjnych pracodawców, tak jak nie był doktrynerem, ślepym orędownikiem ściśle pojętego programu „młodych”. Tymczasem stereotypowe sądy na temat pisarza skazują badaczy na wskazywanie w jego twórczości niekonsekwencji lub odstępstw od hipotetycznie zarysowanego projektu. I mamy to, czegośmy chcieli: *Dumania pesymisty* jako odstępstwo od oficjalnie wyznawanej wiary w naukę, pracę i postęp; dramaty (np. *Ojciec Makary*) jako odstępstwo od dominujących teorii kolektywistycznych; opowiadania (np. *Sam w sobie*) jako odstępstwo od utopii harmonijnego współżycia społecznego; publicystyka międzywojenna jako odstępstwo od zasad państwa demokratycznego; *Twinko* jako zaskakujący powrót do romantycznej idei odrodzenia przez ofiarę, itd., itp.

Chciałoby się zobaczyć Świętochowskiego w jakimś innym wymiarze, w jakiejś innej perspektywie, aby to, co tak typowe dla niego: znoszenie granic w aktach percepcji i rozumienia świata, stało się trzonem pisarstwa, a nie obrzeżem, zasadą, a nie szeregiem wyjątków, których nic na pozór nie objaśnia.

Myślę, że tę inną perspektywę stwarza etykieta liberała i związek pisarza z doktryną dziewiętnastowiecznego liberalizmu w takiej postaci, jaką stworzyli m.in. John Stuart Mill i Alexis de Tocqueville. Od razu wyjaśniam, że wymienienie tych dwu nazwisk (w dalszym wywodzie okaże się, dlaczego są to te właśnie nazwiska, a nie inne) nie znaczy, iż naiwnie przypuszczam, że Świętochowski budował cokolwiek na wzór i podobieństwo wielkich poprzedników. Że myślał o sobie jako liberała, lub że się porównywał z wymienionymi. Nie, ale z pewnością pociągał go ten rodzaj relacji jednostka – społeczeństwo, jaki ukształtowało myślenie liberalne. Te same priorytety, te same ideały.

Nie jest łatwo wymienić nieredukowalne elementy liberalizmu, także liberalizmu dziewiętnastowiecznego. Autor polskiej monografii tego kierunku w ogóle rezygnuje z definicji, która – jego zdaniem – musiałaby prowadzić do nadmiernych

^{3/} Zob. E. Paczoska „*Primum – vivere*”. Aleksander Świętochowski w antycznym kręgu, w: *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864-1918 wobec tradycji antycznej*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2000, s. 172. Z tezami tego ciekawego artykułu będę jeszcze polemizować w dalszej części szkicu.

uproszczeń i zniekształceń⁴. Nie wierząc w pragmatyczną wartość takiego uchylania się od wstępnych założeń, przyjmuję za Alanem S. Kahanem, że program minimum to w tym przypadku: prywatna własność, wolny rynek, równość wobec prawa, przyznanie, że pozycja człowieka w świecie jest funkcją jego talentu, a nie urodzenia, relatywna wolność prasy i stowarzyszeń, prawa jednostki, powołanie rządu odpowiedzialnego przed opinią społeczną⁵. Powiecie państwo: absurd. Przecież nie mieliśmy nawet szans na żadną z tych liberalnych fanaberii. Zgoda, i myślę, że dlatego właśnie Świętochowski nie drażył liberalizmu metodycznie, nie zgłębiał jego teoretycznych podstaw, choć oczywiście znał i wielokrotnie cytował dzieła klasyków doktryny. Pozostawał też pod ich nieprzepartym wpływem. Można powiedzieć tak: gdyby Świętochowski urodził się w Anglii lub we Francji (i na dodatek trochę wcześniej, osiągając dojrzałość między rokiem 1830-1870) byłby z całą pewnością bardzo wybitnym teoretykiem i, w jakimś sensie, praktykiem liberalizmu. Tutaj, w Warszawie, pod czujnym okiem cenzury i opinii publicznej mógł tylko gwałtownymi atakami wyrwać i na powrót tracić drobne poletka wolności.

Ale pisał w duchu liberalnym, w duchu liberalnej anarchii, która nie chciała uznać nad sobą żadnego pana i władcy. Już pierwsze felietony w „Przeglądzie Tygodniowym” były apelem o tolerancję, wolność stowarzyszeń, swobodę interpretowania tradycji. Ciekawe, że nikt dotąd nie zauważył, iż z punktu widzenia programu pozytywistów postulaty te wydają się drugorzędne i trochę przypadkowe. Z punktu widzenia doktryny liberalnej jawią się jako absolutnie konieczne i podstawowe. Pośrednią aluzją do zasad liberalnych jest tytuł cyklu felietonowego podjętego w roku 1881 w „Prawdzie”. Czy nie jest sprawą głęboko zastanawiającą, że ten krytyk szlacheckiego chwalił najbardziej anarchistyczne prawo Pierwszej Rzeczypospolitej, pisząc: „Nic lepszego, wyższego, słuszniejszego nad tę zasadę ród ludzki nie zdobędzie, a zdobywa ją ciągle”⁶. Co sprawiło, że autor felietonu poczuł się spadkobiercą formuły szlacheckiej wolności? Wydaje się, że zdecydował tu-

^{4/} Zob. M. Jankowski *Polska myśl liberalna do 1918 roku*. Kraków-Warszawa 1998, s. 7. Myślę jednak, że brak wstępnej definicji nie wychodzi książce na dobre. Nie dowiadujemy się, na jakiej zasadzie do grona (umiarkowanych) liberałów włączeni zostali np. Orzeszkowa i Prus. Zdaje się, że dla autora książki wszyscy zwolennicy programu pozytywistycznego są jednocześnie liberałami. To uproszczenie jest fałszywe, mimo iż w historii myśli liberalnej mówi się o dwu odmianach liberalizmu: angielskiej (indywidualistycznej) i francuskiej (kolektywistycznej), którą można porównać z pewnymi cechami doktryny pozytywnej – zob. F. Zweig *Liberalizm polskiej szkoły ekonomicznej*, „Przegląd Współczesny” 1937 nr 11 i 12. Powyższego rozróżnienia (indywidualiści – kolektywiści) nie można jednak odnosić do pisarzy, którzy na ogół (poza Cieszkowskim, Skarbkiem i Supińskim) nie mają wiedzy ekonomicznej i swój akces do liberalizmu budują na idei wolności indywidualnej. Tam, gdzie brak deklaracji indywidualistycznych lub gdy są one słabe i opatrzone zastrzeżeniami, trudno mówić o liberalizmie.

^{5/} A. S. Kahan *Aristocratic Liberalism. The Social and Political Thought of Jacob Burckhardt, John Stuart Mill, and Alexis de Tocqueville*, New York-Oxford 1992, s. 141.

^{6/} A. Świętochowski *Liberum veto*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył S. Sandler, komentarze opracowała M. Brykalska, Warszawa 1976, t. 1, s. 171.

taj jej podobieństwo do zasad nowoczesnego liberalizmu. Prawo indywidualnego sprzeciwu wobec ustaleń większości to główny punkt Millowskiej rozprawy o wolności, a niektóre zdania tekstu Świętochowskiego są luźnym przytoczeniem z pracy angielskiego filozofa, np. to:

Toteż gdyby nawet 9 999 999 ludzi powzięło jakąś jednomyślną uchwałę, która by się sprzeciwiała tylko jednemu mojemu przekonaniu, nie narzucając go nikomu, nie wahałbym się jednocześnie we własnym imieniu przeciwko niej zaprotestować.⁷

Zapytam raz jeszcze: czy w państwie zduszonym obcą ręką dochodzenie praw własnych, indywidualnych, wyłamujących się ze wspólnoty jest naprawdę najistotniejsze? Dla kolektywnie myślącego pozytywisty – z pewnością nie. Dla liberała – niewątpliwie tak. Liberał jest bowiem krytykiem prawa, czy też, jak powiada Świętochowski, jego konsekwentnym użytkownikiem, „prawobiercą”. „Każde prawo jest moją «żrenicą wolności», której wylupić sobie nie dam” – powiada Świętochowski⁸.

Pisarz bronił tej „żrenicy” z niewiarygodnym samozaparciem. W najbardziej wydawałoby się oczywistych sprawach, w których spodziewano się po nim solidarności i cichej zgody, wstawał i grzmiał: *liberum veto!* Nie wahał się pisać krytycznie o polskim katolicyzmie, zaznaczając, że nie zawsze interes Kościoła i interes państwa to jedno⁹. W konflikcie serbsko-tureckim poparł Serbów jako naród wybijający się na niepodległość, mimo że tradycyjnie opinia polska była życzliwa Turcji, odwiecznej przeciwnicze Rosji¹⁰. We *Wskazaniach politycznych* nie wahał się publicznie ujawnić swojego zdania na temat kompromisu z państwami zaborczymi, przede wszystkim Rosją¹¹. Kilkanaście lat później pisał o konieczności przełamania niechęci wobec kultury rosyjskiej i narodu rosyjskiego. Zaznaczał, że nienawiść nie może usprawiedliwiać niewiedzy, że nie znając Rosji, jej osiągnąć, wybitnej kultury, jej spraw i dążeń, nie stajemy się lepszymi Polakami¹².

7/ Tamże, s. 173.

8/ Tamże, s. 174.

9/ Już w pierwszym felietonie wydrukowanym w „Prawdzie” w roku 1881 Świętochowski pisał krytycznie i z gryzącą ironią o polityce polskich ultramontan, którzy traktują Polskę jak strych z dziurą wybitą prosto w niebo. Takich lub jeszcze ostrzejszych wystąpień antyklerykalnych jest w publicystyce Pośla Prawdy bez liku. Zob. Świętochowski *Liberum veto*, t. 1, s. 175.

10/ Zob. serię artykułów Świętochowskiego w „Przeglądzie Tygodniowym” z roku 1876: *Nasze drogi polityczne*, nr 27; *Serbia i jej wroldzy*, nr 28; *Polityczne wyrzuty sumienia*, nr 34; *Wina i kara*, nr 36; *Racja politycznego współczucia*, nr 42; *Złe znaki*, nr 44; *O chwili*, nr 46; *Komedie politycznej niewinności*, nr 48; *Wojna i pokój*, nr 52.

11/ A. Świętochowski *Wskazania polityczne*, w: *Ognisko. Księga pamiątkowa ku czci T. T. Jeża*. Warszawa 1882.

12/ Zob. A. Świętochowski *Dopełnienie wywiadów*, „Prawda” 1907 nr 46. Pisał tam: „Aż do ostatniej, przełomowej chwili nie znaliśmy wcale narodu rosyjskiego, znaliśmy tylko urzędników rosyjskich. Był on dla nas bohaterem bajki, którą tu i ówdzie opowiadano, ale której w ogóle nie wierzono”.

W chwilach najzupełniej nieodpowiednich wyrażał swoje najgłębsze przekonanie, że idea państw narodowych, tak napięta w wieku dziewiętnastym, straci na znaczeniu¹³. Każde z tych wystąpień było ryzykowne, niektóre przypominały strzały samobójcze, jak opinia w sprawie diecezji chełmskiej. W roku 1909 na zamkniętym zebraniu Polskiego Zjednoczenia Postępowego pisarz sformułował niefortunną myśl, którą opublikowała prasa prawicowa: „Opierając najbłędniej polskość na katolicyzmie, pomogliśmy duchowieństwu katolickiemu w walce z duchowieństwem prawosławnym w walce o owieczki”¹⁴. Ogromny rozgłos, jaki nadała sprawie opinia publiczna, poruszona m.in. wykorzystaniem sądu Świętochowskiego przez prasę rosyjską, zmusiła publicystę do wystosowania kilku sprostowań. W żadnym jednak nie wycofał się ze swego stanowiska, choć próbował je wyważyć, złagodzić, objaśnić¹⁵.

Liberalne idee Świętochowskiego jeszcze jaskrawiej wyrażają jego utwory literackie. Ponieważ nie zamierzam szczegółowo roztrząsać tej, jak się zdaje, oczywistej kwestii, posłużę się zwięzłą charakterystyką Bogdana Suchodolskiego:

W utworze pt. *Sam w sobie* wypowiada on [tj. Świętochowski] tęsknotę za tym, by „być sobą” bez wszelkich oznaczeń społecznych, bez nazwiska, tytułu, zawodu, przynależności narodowej. W opowieści *Moja głowa* szuka autor: „na kuli ziemskiej takiego kącika, takiej krainy, by człowiek mógł zachować całą swoją wolę, być zupełnie sobą”; w *Krajobrazach* martwi się, że nie można pokazać światu rozkwitłych myśli i uczuć swobody, że ludzie nie umieją żyć z ludźmi jako ludzie – że żyją jako politycy, obywatele, mężowie, żony. W opowieści *Dwaj filozofowie* tłumaczy Świętochowski, iż dobroć i złość nie są obiektywnymi wartościami, lecz określeniami społecznej przydatności i szkodliwości [...].¹⁶

Podobne cechy rozbudzonego indywidualizmu i liberalizmu dostrzega badacz w dramatach Świętochowskiego, których konkluzją są słowa Ariosa z ostatniej części *Duchów*:

„Dziś człowiek, który powinien być najwyższym celem wszelkiej organizacji społecznej, stał się najdrobniejszą jej cząstką... wszyscy jesteśmy sługami czegoś lub kogoś, wszyscy przechodzimy z rąk do rąk jednego musu do drugiego. Człowiek został rozkradziony przez ludzkość, przez narody, państwa, religie, partie, rodziny”. Gdy tymczasem prawdziwy przewrót społeczny może dokonać się przez wytworzenie „samorządnego, nikomu nie podległego i nad nikim nie panującego boga-człowieka”.¹⁷

^{13/} Myśl tę rozwinął m.in. w artykule *Geneza nacjonalizmu*, „Prawda” 1910 nr 48. Wierzył, że ideał walczącego patrioty zostanie zastąpiony ideałem człowieka – syna wielkiej rodziny, przyjaznej wszystkiemu i wszystkim.

^{14/} „Myśl Narodowa” 1909 nr 92; cyt. za: M. Brykalska *Aleksander Świętochowski. Biografia*, Warszawa 1987, t. 2, s. 151.

^{15/} M. Brykalska *Aleksander Świętochowski...*, s. 150-153.

^{16/} B. Suchodolski *Stanisław Brzozowski i Aleksander Świętochowski*, Warszawa 1932, s. 9.

^{17/} Cyt. za: B. Suchodolski *Stanisław Brzozowski...*, s. 9-10.



Opisując doktrynę Świętochowskiego, na równi ze słowem „liberalny”, a może nawet częściej od niego, używamy takich określeń, jak: indywidualny, indywidualizm, wolność jednostki, suwerenność człowieka, bogactwo i różnorodność jego natury. Coraz wyraźniej umacniamy się w przekonaniu, że doktryna Świętochowskiego ma swego bohatera. Jest nim człowiek wybitny, obdarzony nieprzeciętną inteligencją i siłą woli, który pragnie swobody w realizacji swojej własnej strategii życiowej.

Tę presję indywidualizmu dostrzegł u Świętochowskiego bodaj dopiero w latach trzydziestych Bogdan Suchodolski. Słusznie domyślał się, że indywidualizm Brzozowskiego, ukształtowany wprzód na filozofii Kanta i Fichtego, mógł czerpać także z rodzimego źródła, tj. z pism czytanego i podziwianego Pośła Prawdy. Ale jakie korzenie miała etyka indywidualna Świętochowskiego, Suchodolski, co ciekawe, już nie napisał. A jest to przecież pytanie w najgłębszym sensie tego słowa niejasne i zagadkowe. Odpowiedź: liberalne, nie do końca nas zadawała. Świętochowskiego minimalnie interesował rynek, kapitał, obieg pieniądza; znacznie słabiej niż np. Prus fascynował się problemami ściśle gospodarczymi, takimi, jak np. struktura ekonomiczna państwa, handel¹⁸. Cała ważna ekonomiczna strona liberalizmu pozostawała niejako na marginesie jego publicystyki i zupełnie poza literacką twórczością. Intrygował go bohater wyrastający ponad przeciętność, w każdym razie niepogodzony ze społecznymi ocenami i ograniczeniami. Intrygowała go siła duchowa ludzi, ich niezłomność, ich zdolność do podejmowania działań niekonwencjonalnych. Ale chyba najsilniej przykuwała jego uwagę uzurpatorska moc słów i zakazów, krępujących jednostkę; mechanizm funkcjonowania etyki społecznej, która zastępowała z tą samą bezwzględnością nieco wyblakłe w wieku dziewiętnastym restrykcje natury religijnej; hipokryzja, która nie pozwalała nazywać głodu głodem, a pożądania pożądaniem; proces dzieciinnienia kultury, polegający na schlebieniu gustom prostackim, pozbawionym oglady i ciekawości intelektualnej.

Wydaje się, że to właśnie przełamanie myśli Świętochowskiego, idące w stronę kultury wysokiej, wiedzy prawdziwej, odwagi nieprzekupnej, charakteru niezłomnego, nadaje jego liberalizmowi odcień arystokratyczny. Arystokratyczny liberalizm to taka odmiana filozofii liberalnej, która nie godzi się z arytmetyczną przewagą większości nad mniejszością; która odrzuca hegemonię ilości nad jakością, tłumu nad wybitną jednostką, siły nad rozumem, reguły nad wyjątkiem.

¹⁸/ Świętochowski wykpiwał skłonność Prusa do podejmowania tematów naukowych i ekonomicznych: „Prus jest i pozostanie tylko powieściopisarzem, tylko artystą. Do rozpraw naukowych (zwłaszcza społeczno-ekonomicznych), do których chęć uczuwa, brak mu nie samej wiedzy, lecz zmysłu naukowego. Każdy jego artykuł jest mozaiką fantazji, z drobin wiedzy złożonej” (A. Świętochowski *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda” 1890 nr 32-39; cyt. za: A. Świętochowski *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyboru dokonał S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 316.

Przywołany już wcześniej historyk filozofii, Alan S. Kahan, wymienia trzech wielkich arystokratycznych liberałów dziewiętnastowiecznej Europy – Johna Stuarta Milla, Alexisa de Tocqueville’a i Jacoba Burckhardta. Pochodzili z trzech różnych krajów, obszarów językowych, środowisk, religii. Łączyła ich wspólnota myśli, podobieństwa w ujmowaniu kluczowych zagadnień kultury i filozofii, pokrewny punkt wyjścia w ocenie zjawisk historycznych i politycznych.

Wszyscy trzech przyjmowali, że Oświecenie i Rewolucja Francuska stanowią próg naszej nowoczesności, ocenianej zresztą z dużą rezerwą i nie bez dystansu. Wszyscy trzech włączali do uprawianego przez siebie dyskursu politycznego idiom tradycji humanistycznej. Dokonywało się to albo przez odwołanie do filozofii greckiej (głównie Arystotelesowskiej), albo przez podkreślanie związków z filozofią europejskiego Oświecenia. Jak podkreśla Kahan, nie chodziło o szukanie wzoru, ale o poczucie wspólnoty i kulturowego zakorzenienia w wielkiej tradycji śródziemnomorskiej. Wszyscy trzech dystansowali się wobec tłumu, masy, dominujących opinii, owczego pędu, mód i nacisków. Wszyscy trzech zajmowali stanowisko pośrednie między presją środowisk ultraprawicowych i socjalistycznych. Wszyscy trzech podtrzymywali ograniczoną wiarę w postęp społeczny. Wszyscy trzech wreszcie dokonywali w swoich pracach pośredniej lub bezpośredniej oceny współczesności.

Wydaje się, że publicystyczna i literacka twórczość Świętochowskiego mieści się w granicach określonych przez wielkich poprzedników. Zajmijmy się dwiema głównymi kwestiami: historyzmem pisarza i nawiązaniami do antyku. Co prawda, poza wzmianką w książeczce poświęconej Wolterowi autor *Duchów* nie pisał o Rewolucji Francuskiej, ale polski wiek osiemnasty uważał z całą pewnością za czas rozstrzygający o losie narodu i państwowości. Dawał temu dowód w felietonach i, marginesowo – w dramatach. Koronnym argumentem jest pisany żółcią pamflet historyczny *Genealogia teraźniejszości*, w którym pokazał ciągłość historii narodowej dwu ostatnich wieków. W przypadku Polski jest to niestety ciągłość negatywna, ciągłość głupoty, koteryjności, szlagoństwa, kłamstwa i uzurpacji. Ale, tak jak w dokonanej przez de Tocqueville’a ocenie Rewolucji Francuskiej, rejestr strat zostaje uzupełniony kilkoma nadziejami:

Nie należy również innych przejawów indywidualizmu starszylacheckiego wyrzucać bezwzględnie na śmietnik historii. *Lauda sejmikowe* i *liberum veto* – były to owoce życia zgnile i robaczywe, ale ziarno miały zdrowe. Prawo swobody i niezależności indywidualnej, samorząd osobisty – ta idea świeci również gwiazdą na niebie przyszłości – który nie będzie zbijać ludzi w wielkie kupy jako ubezwładnione części masy, jako roje osadzone w jednakowych komórkach. Gdyby od czynów dawnej szlachty odjąć nadużycia i wyłączność kastową, pozostawałoby to, co się zawiera w znakomitym traktacie Milla: *O wolności*. Nie wiedziała ona lub nie pamiętała o tym, że – jak trafnie wyraził się Robespierre, który również o tym zapomniał – wolność każdego człowieka kończy się tam, gdzie się zaczyna innych.¹⁹

^{19/} A. Świętochowski *Genealogia teraźniejszości*, wstęp J. Rudzki, Warszawa 1957, s. 125.

Ale czy to zdrowe ziarno polskiego narodu, poddane ciężkiej próbie niewoli, jest zdolne wydać zdrowy owoc – tego Świętochowski nie jest pewien:

Pod tym względem – pisał – „przeżywamy życie umarłych”, którzy nie zrobili ani razu rewolucji wielkiej, ale robili nieustannie małe. Pozostajemy ciągle w stanie „konfederacji” i „rokoszu”, to jest w stanie rozkielznanej samowoli i łamania prawa, które jest dla nas płotkiem z trzciny kruchych.²⁰

Można to skomentować tak: doświadczenie związane z próbą modernizacji społeczeństwa polskiego, podjęte po raz pierwszy na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku, a po raz kolejny (pisze o tym publicysta w innym miejscu szkicu) w drugiej połowie wieku przez pokolenie Szkoły Głównej, nie powiodło się. Trzeba więc, bez gwarancji na sukces, ponowić próbę, „trzeba wydobyć nowe siły twórcze z masy ludowej”²¹. W języku Świętochowskiego nie oznacza to gwałtownej demokratyzacji, oznacza natomiast konieczność zbudowania nowych elit społecznych, zdolnych do wypełnienia – jak bohaterowie powieści *Nalęcze* – dziejowego zadania.

By kontynuować porównanie Świętochowskiego z wielkimi poprzednikami, przejdźmy do idiomu antycznego. Czy „antyczność” jest wykładnikiem pokrewieństwa z arystokratycznym liberalizmem, czy raczej rutynowym odniesieniem literackim, które spotykamy w prozie Orzeszkowej, poezji Asnyka, Konopnickiej, w nowelach Sienkiewicza, słowem, wszędzie tam, gdzie kwitnie mowa i duch historii.

Warto jednak zauważyć, że w każdym przypadku sens aluzji antycznych jest inny, czemu innemu podporządkowany. Dla jednych antyk to gotowa parabola umożliwiająca bezkarnie mówienie o historii i dziejowości; dla innych – kostium pozwalający zagrać w zupełnie nowym repertuarze, ucieczka od rzeczywistości lub, przeciwnie – silne doznanie wchodzenia do tej samej wody.

Sięgając do antyku, Świętochowski jest przekorny. Bierze tematy nieheroiczne, niskie. Píše (w dramatach) o greckich niewolnikach (*Antea*), rzymskich tyranach wykorzystujących swą przewagę wobec kobiet (*Helvia*), o oszukanych i gnębionych poddanych (*Na targu*), o prawdzie, która próżno szuka drogi na światło dzienne, i o pognębionych nadziejach na trwałe szczęście (*Aspazja*). Z kolei w nowelkach antycznych ulotne, trudno nazywalne uczucia wkłada w ulotne, trudno nazywalne formy. Samolubność artysty (*Dafne*) i zniewolenie człowieka poprzez wykorzystanie jego solidarności z innym więźniem (*Wesele Satyra*) – to nie są tematy nieważne. Są to tematy subtelne, skomplikowane, delikatne. Poddał je Świętochowski formie antycznej alegorii. W powieści mogłyby się zgubić, a w dyskursie publicystycznym – spłoszyć.

W sumie nie znajdujemy w antyku pisarza informacji służących bezpośrednio objaśnieniu jego liberalnej doktryny, poza konstatacją faktu, że odniesień antycz-

^{20/} Tamże, s. 130.

^{21/} Tamże, s. 123.

nych jest sporo i pełnią one niebiałą rolę. Pozostaje sięgnąć do cyklu wykładów o filozofii greckiej, wygłoszonych w roku 1908, a szczególnie do opublikowanej wiele lat wcześniej rozprawy *O epikureizmie*, 1880. Alan Kahan pisze, że arystokracjni liberałowie – pisząc o starożytności – wybierają na ogół patronat największego filozofa tamtego czasu, Arystotelesa. Skłaniają się bowiem do jego teleologicznej wizji człowieka jako istoty racjonalnej i politycznej, żyjącej w określonym środowisku społecznym.

Świętochowski wybiera z Parnasu starożytnego innego mistrza – Epikura²². I jest to zmiana o kapitalnym znaczeniu. W potocznej opinii Epikur jest bogiem rozpusty, samolubem szukającym rozkoszy, filozofem czasu schyłkowego. „Każde uczciwe pokolenie ciskało wzgardą na pamięć tego patrona sromoty” – pisał z gorczycą Świętochowski²³. Tymczasem:

Jego mędrzec pragnie poznać naturę, ażeby umiał szczęśliwie żyć. Poznawszy, widzi, że rozkosz, którą uważa za najwyższe dobro, tkwi w spokoju ducha i zdrowiu ciała. Będąc roztropnym, jest wstrzemięźliwym. Nie rozkielznywa namiętności jak cyrenaik i nie zabija jak stoik, ale je miarkuje. Zamiast gasić pragnienia, tylko je ochładza.²⁴

Ideal Epikura to ktoś, kto pragnie nie tylko dobrze myśleć, ale i dobrze żyć. To nie rozpustnik, ale i nie intelektualista kierujący się zasadami rozumu. To człowiek niezależny, ceniący przyjaźń, proste wrażenia zmysłowe, którym ufa nie mniej niż formułom racjonalnym. Bo: „Wrażenie nigdy mylnym nie jest, błędnym być może tylko wnioskowanie – sąd”²⁵. To ktoś, kto może zaufać jedynie rzeczom niepewnym: samemu sobie, przyjaźni, chwili. Bogowie milczą, pozbawieni wpływu na losy świata. Wielkie doktryny filozoficzne odpłynęły w przeszłość. W takim świecie toczy Epikur swoją dysputę o szczęściu.

Dlaczego Świętochowski wybiera tradycję epikurejską, a nie inną, np. platońską lub arystotelesowską? Może dlatego, że szukał wzmocnienia dla swojej liberalno-indywidualistycznej postawy? Może dlatego, że w przeciwieństwie do „fałszywych” indywidualistów jest indywidualistą „prawdziwym”? Wprowadzając to rozróżnienie między dwoma indywidualizmami („prawdziwym” i „fałszywym”), nawiązując do koncepcji Friedricha Hayeka, niedawno zmarłego ekonomic-

22/ Na figurę Epikura zwraca uwagę E. Paczoska we wspomnianym tekście, zob. przyp. 2. Dla autorki tego szkicu Epikur jest patronem nowej moralności, która ma być nie tyle zbiorem norm, ile reguł praktycznego istnienia. Wydaje się, że to stanowisko nie ujmuje do końca sensu inspiracji epikurejskiej u Świętochowskiego: nie chodzi tylko o odejście od krępujących zaleceń moralnych, obyczajowych stereotypów, ale o przekonanie, że moralna anarchia – rozumiana oczywiście nie jako rozpasanie, ale jako swoboda wyboru – jest twórcza, społecznie pożądana.

23/ A. Świętochowski *O epikureizmie*, Warszawa 1880, s. 2.

24/ Tamże, s. 20.

25/ Tamże, s. 12.

sty i filozofa, który swój system oparł w silnym stopniu na współczesnych Świętochowskiemu pracach Alberta Schatza i Karla Pribrama.

Różnica pomiędzy tą koncepcją, opisującą zasadnicze elementy porządku odkrywanego przez nas w sprawach ludzkich jako nieprzewidywany rezultat działań indywidualnych, a koncepcją sprowadzającą wszelki dający się odkryć porządek do świadomego projektu, stanowi pierwszy wielki kontrast pomiędzy indywidualizmem myślicieli brytyjskich osiemnastego wieku a tak zwanym „indywidualizmem” szkoły kartezjańskiej.²⁶

Hayek wiąże prawdziwy indywidualizm wyłącznie z postawą antyracjonalistyczną. Tylko człowiek działający swobodnie, popełniający błędy korygowane w toku procesów społecznych, staje się twórczym podmiotem społecznym.

Wydaje się, że Świętochowski wybierając tradycję epikurejską również nie dąży do nadmiernej racjonalizacji ludzkiej aktywności. Potwierdzeniem tego stanowiska jest rozprawa *Poeta jako człowiek pierwotny*, kolejne dzieło w dorobku pisarza, które nie pasuje do hipotetycznego obrazu twórcy jako koryfeusza pozytywistycznego scjentyzmu i racjonalizmu. Świętochowski konstatuje w tej pracy podobieństwo łączące poetę starożytnego i poetę nowożytnego. Obaj ulegają animistycznym wyobrażeniom, fantastycznym wizjom, przetrucanym – jak powiada Świętochowski – nad przepaściami niewiedzy i wątpliwości²⁷. Żaden z nich nie jest racjonalistą. Pierwszy nie może rozpostrzeć naukowej wizji świata, drugi – nie chce lub nie potrafi.

Oczywiście, ani ta rozprawa, ani inne teksty nie przesądzą o stosunku Świętochowskiego do racjonalizmu jako regulatora działań publicznych i artystycznych. Także badacze twórczości pisarza nie umieją jednoznacznie rozstrzygnąć wszystkich wątpliwości dotyczących tej kwestii. Jeden z najświetniejszych obserwatorów publicznej i pisarskiej działalności Świętochowskiego, Stanisław Brzozowski, w roku 1904 pisał, iż Poseł Prawdy wielbi „piękno człowieka, jego rozwój przez nic nie skrępowany, nie paczony, rozwój, który byłby ucieleśnieniem jego swobody”²⁸, natomiast kilka lat później krytykował zimny racjonalizm starego mistrza²⁹. Za-

^{26/} F. Hayek *Indywidualizm i porządek ekonomiczny*, przeł. G. Łuczkiewicz, Kraków 1998, s. 15. Zwróćmy uwagę, że Hayek dokonuje tutaj rozróżnienia, które znamy z pracy Zweiga, inaczej jednak wartościując obie odmiany myśli liberalnej.

^{27/} A. Świętochowski *Poeta jako człowiek pierwotny*, Kraków 1896, s. 3.

^{28/} Cyt. za: B. Suchodolski *Stanisław Brzozowski...*, s. 6. Cytat pochodzi z nie drukowanej i dziś już chyba niedostępnej rozprawy Brzozowskiego o Świętochowskim, z którą Suchodolski zapoznał się w latach trzydziestych dzięki uprzejmości Stefana Dembego. Rozprawy nie znalazłam w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie, przechowującej różne fragmenty prac Brzozowskiego, sygn. IV-6493, IV-6494, IV-6500, II-6488. Dzięki informacji kier. działu rękopisów BN w Warszawie, pani Wrede, wiem, że nie ma takiej rozprawy także w materiałach pozostających we Florencji.

^{29/} S. Brzozowski *Złudzenia racjonalizmu*, w: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstępem poprzedził A. Walicki, Kraków 1990, s. 407-431.

chowując w pamięci te niejednoznaczne oceny, które odpowiadają naszym własnym wrażeniom z lektury (dużo u Świętochowskiego brawury, i równie dużo porządku), warto jednak zaznaczyć, że wpisując się w wzorzec arystokratycznego liberalizmu, Świętochowski pozostaje mniej podatny na arystotelesowski ton tradycji śródziemnomorskiej. Wybierając patronat Epikura i przypadkową prawdę ludzkich działań, Świętochowski szuka nowych regulatorów dla społecznej moralności³⁰.

Swoje dociekania etyczne prowadzi Świętochowski w duchu doktryny liberalnej. Albo inaczej: próbuje przekonać siebie i innych, że indywidualizm, tak negatywnie ciążyący na polskiej historii, może być społecznie pożądaný. Połączenie liberalizmu i etyki nie jest ani łatwe, ani oczywiste. Przeciwnie, w istotnych punktach namysł etyczny i zasady liberalne rozmiągają się. Dlatego Świętochowski uporczywie poszukuje takich przejawów myśli etycznej, które wydobywałyby z postaw egoistycznych ich wewnętrzne „dobro”. Być może właśnie te poszukiwania, stanowiące racjonalne usprawiedliwienie dla wolności indywidualnej, robią na Brzozowskim tak negatywne wrażenie. Są według niego czystą kazuistyką, zabezpieczeniem zwycięskiej pozycji³¹. Ale ostatecznie nie chodzi Świętochowskiemu o racjonalizm, ale o racjonalne uzasadnienie postaw nieracjonalnych, instynktowych, nieświadomych.

Przywoływany wcześniej Hayek podaje, iż zasadnicze znaczenie dla ukształtowania angielskiej szkoły indywidualizmu miała twórczość osiemnastowiecznego pisarza i filozofa angielskiego, Bernarda Mandeville’a, który w *Bajce o pszczołach* sformułował tezę o społecznej przydatności nie tylko ludzkich zalet, ale i ludzkich wad. Wydaje się, że Świętochowski Mandeville’a nie znał; może w ogóle o nim nie słyszał. Jeśli myślał z podobną sympatią o pożytku wnoszonym do historii społecznej przez charakter wybujały, to było to podobieństwo przypadkowe. Nie wspominałabym o Mandeville’u, gdyby nie uwaga Marii Ossowskiej, zamykająca jej wstęp do polskiego wydania *Bajki o pszczołach*. Przypominając polemikę Mandeville’a z Shaftesburym, Ossowska pisała:

Jest to w pierwszym rzędzie starcie dwu różnych umysłowości, starcie, w którym Mandeville staje na wiodącej aż od Epikura linii *esprits forts*, tj. ludzi, których stać na to, by żyć bez złudzeń.³²

30/ Kwestiami etycznymi zajmuje się Świętochowski od czasów studiów lipskich. Jego doktorat, ogłoszony w roku 1876 po niemiecku, a rok później – w rozszerzonej wersji – po polsku, nosi tytuł *O powstawaniu praw moralnych*. Nawiązuje do tej publikacji książka *Źródła moralności*, Warszawa 1912.

31/ S. Brzozowski *Złudzenia racjonalizmu...*, s. 409 i następne.

32/ M. Ossowska *Bernard Mandeville w „Bajce o pszczołach”*, w: B. Mandeville *Bajka o pszczołach*, przeł. A. Gliniczanka, poemat w tłumaczeniu W. Chwalewika, opracowanie i wstęp M. Ossowska. Warszawa 1957, s. XXVIII.

Mamy więc, jak się wydaje, odpowiedź na pytanie: dlaczego Epikur? Ten grecki filozof otwiera listę myślicieli, którzy mają odwagę powiedzieć głośno, że nie tylko dobro, tkwiące w ludzkiej naturze, może mieć znaczenie cywilizacyjne i twórcze. Myśl Epikura i niedocenionego Mandeville'a podejmą dopiero badacze dziewiętnastowieczni, którzy, jak: John Stuart Mill³³, Le Bon³⁴ czy Guyau³⁵ doceniają wartość postaw egoistycznych. Oczywiście, ostatnim i najmocniejszym ogniwem tego szeregu jest myśl niemiecka – dzieła Maxa Stirnera i Fryderyka Nietzschego. O dziele tego ostatniego: *Z genealogii moralności* pisze Świętochowski nie bez zastrzeżeń³⁶. Niektóre tezy tego traktatu przemawiają jednak do wyobraźni Pośła Prawdy:

Ze jagnięta mają urazę do wielkich ptaków drapieżnych – nie dziw, bo są przez nie porywane. Lecz to jeszcze nie powód, ażeby brać za złe ptakom drapieżnym, że porywają jagnięta. Żądać od siły, ażeby nie objawiała się jako siła, ażeby nie była chęcią pokonania, opanowania, pragnieniem wrogów, oporów i triumfów, jest równie niedorzecznym, jak żądać od słabości, ażeby się objawiała jako moc. Na dole nędzarze, bezsilni, niedołężni, tchórze, plazy, „pokątni fałszerze monet”, czynią ze swej nicości i niemocy cnotę. Ten warsztat, gdzie się fabrykuje ideały, cuchnie od kłamstw.³⁷

Świętochowski, pełen rezerwy wobec Nietzschego, akceptuje w doktrynie niemieckiego filozofa przede wszystkim jego krytykę kultury, która jawi się jako szkoła obłudy, zaprzeczająca prawdzie życia³⁸. Broni się jednak przed przyjęciem

33/ O znaczeniu dla dziejów cywilizacji nie tylko chrześcijańskiej pokory, ale także „pogańskiej samodzielności” pisze Mill w dziele *O wolności*, zob. E. Paczoska „Primum – vivere”..., s. 179-180.

34/ W dziele *Les premières civilisations*, Paris 1889, Le Bon powiada: „Rzeczywistym prawem naturalnym – jedynym, które rządzi historią ludzkości, jest prawo silniejszego”. Cyt. za: A. Świętochowski *Źródła moralności*, s. 102.

35/ Zainteresowanie Świętochowskiego dla francuskiego filozofa jest trwałe. W Bibliotece „Prawdy” wydano jedno z jego dzieł – *Zarys moralności bez powinności i sankcji*, Warszawa 1910, w którym akcentuje się, iż instynkt moralny jest naturalnym i koniecznym wytworem samego życia. Ciekawe, że Guyau zajmował się także Epikurem.

36/ Książkę Nietzschego nazywa Świętochowski „paradoksalnym traktatem”, zob. A. Świętochowski *Źródła moralności*, s. 103.

37/ A. Świętochowski *Źródła moralności*, s. 103-104.

38/ Uznanie Świętochowskiego dla filozofii Nietzschego jest ograniczone. Dlatego nie przekonuje mnie stanowisko B. Mazana, który przypisuje Pośłowi Prawdy artykuł *Etyka Nietzschego z punktu widzenia przyrodnika. Szkic*, „Prawda” 1907 nr 21-22, podpisany inicjałami S. S., zob. B. Mazan *Historiozofia „Duchów” A. Świętochowskiego na tle jego działalności społecznej i publicystycznej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”. Seria I, zeszyt 47, s. 32. Moim zdaniem, akceptująca filozofię Nietzschego postawa autora tego artykułu wyklucza autorstwo Świętochowskiego. Świadczyłby o tym także tytuł szkicu, gdzie zaznacza się podjęcie tematu z punktu widzenia przyrodnika, za którego Świętochowski

Borkowska Arystokratyczny liberalizm A. Świętochowskiego

wszystkich konsekwencji tej filozofii. Idąc nieraz bardzo daleko w adoracji indywidualizmu, pisząc o człowieku jako bogu ziemi³⁹, Świętochowski nie traci nigdy z pola widzenia tego, co pozostaje poza refleksją nietzscheańską – perspektywy społecznej.

nie mógł i zapewne nie chciał się uważać. Wiele wskazuje na to, że autorem rozprawy jest Stanisław Stempowski, absolwent wydziału przyrodniczego uniwersytetu w Dorpacie, publicysta związany m.in. z „Prawdą”, wykazujący zainteresowanie nowoczesną etyką. Stempowski używał inicjałów S. S., chociaż autorzy *Słownika pseudonimów* podają, iż posługiwał się nim dopiero w latach trzydziestych. Niewykluczone, że powtórzono tu błąd popełniony wcześniej przez Mazana. Oczywiście, rozstrzygnięcie całej kwestii byłoby możliwe po prześledzeniu bardzo ambiwalentnego stosunku Świętochowskiego do nietzscheizmu, a także materiałów dotyczących Stempowskiego, co nie jest przedmiotem tej rozprawy.

^{39/} Zob. A. Świętochowski *O prawach mniejszości*, Warszawa 1907, s. 44-45.

Roztrząsania i rozbior

Coś Ty Francuzom zrobił, Mickiewicz?...

Adam Mickiewicz na dobre (i na bardzo złe) przybył do Paryża we wtorek 31 lipca 1832 roku. Towarzyszył mu Ignacy Domeyko, który tak zapamiętał i zapisał pierwsze wrażenie: „[...]o trzeciej rano swąd paryski, swąd węglowego gazu, jakby ze wszystkimi swądami całego świata zmieszany, obudził mnie ze snu” (cytuje za *Kroniką życia i twórczości Mickiewicza* Marii Dernalowicz). Pierwsza paryska przechadzka obu podróżnych była, co się zowie, standardowa: Tuilleries, kolumna Vendôme, plac Zgody, Hôtel Bourbon, Pola Elizejskie, Luk Triumfalny, Madeleine. Następnego dnia, z galerii Panteonu, Mickiewicz spojrzał na Paryż z góry. Rastignac dopiero za dwa lata rzuci ze wzgórza Pere-Lachaise swe słynne wyzwanie temu miastu: *A nous deux maintenant!* Lecz o ileż bohater Balzaka był młodszy!

Nie sposób spekulować, o czym nasz bohater myślał. Z ulegania takiej pokusie nie wychodzi, jak wiadomo, nic dobrego. Jedno jest pewne – do miasta, w którym miał spędzić resztę życia, przywykał z trudem. W pierwszą po przyjeździe Mickiewicza do Paryża sobotę miejscowi Litwini – a było ich dwunastu – wydali obiad na jego cześć. „Kiedy szampan nas podochocił, wspomina Stanisław Egbert Koźmian, Mickiewicz prosił Lelewela o temat i po trzy razy blisko 2 godziny improwizował” (dalej trzymam się *Kroniki...*). W pierwszych tygodniach popiskiwała bieda. Mickiewicz kilkakrotnie – znów wedle świadectwa Domeyki – zastawiał zegarek. Od razu też wszyscy emigranci (z wyjątkiem Słowackiego) rzucili się na wieszczą, a każde niemal stronnictwo ciągnęło go w swoją stronę. Nic więc dziwnego, że stukot paryskiego bruku naprawdę prędko stał się nie do zniesienia.

Jedyne szczęście, kto w szarej godzinie
Z kilku przyjaciół usiadł przy kominie,
Drzwi od Europy zamykał hałasów,
Wyrwał się z myślą ku szczęśliwszym czasom
I dumał, myślał o swojej krainie...

Roztrząsania i rozbiory

A przecież zanim – na dobre i na złe – osiadł w Paryżu, wyprzedziła go sława. Już w maju 1830 znany francuski historyk i krytyk literacki Alphonse d'Herbelot, recenzując dwa paryskie tomiki *Poezyj* Mickiewicza (ten drugi już z przekładem *Sonetów krymskich*), wyraził się stanowczo i kategorycznie: „Europa liczy o jednego poe'tę więcej”.

To jedna z pierwszych wypowiedzi o Mickiewiczu i jego twórczości, zebranych przez Zofię Mitosek w obszernej, lecz bez chwili przerwy pasjonującej książce¹. Zasięg czasowy przywołanych tu głosów z przeszłości obejmuje blisko sto lat: od wnikliwej analizy *Sonetów krymskich*, zamieszczonej w styczniu 1828 w „Revue Encyclopédique”, po egzaltowane nieco apostrofy, skierowane do polskiego wieszacza przez twórcę jego paryskiego pomnika, Emile'a Antoine'a Bourdelle'a, w styczniu 1923 roku, a zamieszczone w dwumiesięczniku literacko-artystycznym „La Vie”.

Antologia francuskich opinii o Mickiewiczu ma bardzo przejrzysty układ. W siedmiu częściach zebrane są głosy, poświęcone tym dokonaniom polskiego poety, które w szczególny sposób związane były z Francją. Oczywiście, utwory powstałe wcześniej, na Litwie i w Rosji, a także podczas europejskich podróży poety też zostały przez Francuzów zauważone. Jednym z najciekawszych tego świadectw jest włączenie przez George Sand *Dziadów* do rozważań o współczesnym dramacie europejskim. Jej słynny *Szkic o dramacie fantastycznym. Goethe – Byron – Mickiewicz* ukazał się w „Revue des Deux Mondes” (a był to nader prestiżowy periodyk kulturalny) 1 grudnia 1839 roku. Już samo zestawienie polskiego poety z dwoma tuzami ówczesnej literatury było oddaniem mu wcale nie tak znów oczywistego hołdu. Skądinąd w tej samej, pierwszej części antologii, niemal w sąsiedztwie rozprawy George Sand, znajduje się artykuł Jeana Julvécourta pt. *Literatura polska z 1850 r.*, który zaczyna się tak: „[...]dlugo nie wiedziano we Francji, że nad Wisłą istniała literatura”.

George Sand niezwykle przenikliwie analizuje nasz arcydramat; sylwetka bohatera i koncepcja historiozoficzna *Dziadów* przedstawiona jest rozumnie i rozumiejąco. Tam, gdzie autorka nie zgadza się z Mickiewiczem – robi to z szacunkiem dla niego i dla siebie, bo nie jest to konflikt o s ó b, lecz k u l t u r i światopoglądów. Wszakże zasadniczy zamysł dramatu przedstawia bezbłędnie: „Od czasu żalów i zlorzeceń proroków Syjonu żaden głos nie podniósł się z taką mocą, by opiewać wydarzenia tak wielkie, jak upadek narodu”.

Część druga zawiera opinie dotyczące *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, przetłumaczonych na język francuski, natychmiast po ich ukazaniu się, przez hrabiego Charles'a de Montalemberta (z pomocą Bohdana Jańskiego). Jak wiadomo, przekład ten przyczynił się do niebywałego rozgłosu *Ksiąg*, ale też i do potępienia ich przez papieża Grzegorza XVI. Zofia Mitosek publikuje pierwszy polski przekład przedmowy Montalemberta do brukselskiego wydania *Ksiąg* w 1834

^{1/} *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wybór, oprac. i wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999.

Jarosińska Coś Ty Francuzom zrobił, Mickiewicz?...

roku, napisanej przez 23-letniego arystokratę z żarliwą sympatią dla Polski i Polaków. Zaś dla równowagi mamy tu również tekst zatytułowany *Ewangelia narodu polskiego podczas pielgrzymowania*, zaczerpnięty z „Le Semeur” – organu intelektualistów protestanckich, a nazywający dziełko Mickiewicza w pierwszym zdaniu „świecką parodią naszych świętych Ksiąg”.

Część poświęcona *Panu Tadeuszowi* jest w książce najmizerniejsza, gdyż – jak pisze Zofia Mitosek – „Dzieło Mickiewicza nie wywołało prawie żadnego echa we Francji. Przełożone i wydane po francusku w 1845 r. przez K. Ostrowskiego i E. Haaga w 2. tomie *Oeuvres poétiques complètes*, za życia Mickiewicza przeszło nie zauważone”. Nie mogę się jednak powstrzymać od przytoczenia zdania francuskiego sławisty Louisa Légera, omawiającego w 1891 roku wydanie arcydzieł Mickiewicza w tłumaczeniu jego syna: „Zapewne Mickiewicz jest największym poetą słowiańskim. Na Zachodzie należy on do tych, których uwielbia się, wierząc w ich chwałę, ale nie czytając dzieł. [...] Ach! Gdyby Mickiewicz pisał po rosyjsku, byłaby to całkiem inna historia!”.

Natomiast jest rzeczą absolutnie oczywistą, że centralne i najobszerniejsze miejsce zajmują w zbiorze części poświęcone wykładom Mickiewicza o literaturze słowiańskiej w Collège de France oraz ich wydaniu książkowemu pt. *Les Slaves*. To fascynujące materiały! Poczynając od wzmianki w „Constitutionelu” z 24 XII 1840 o inauguracji wykładów, kiedy to wysłannik tej poczytnej gazety donosi, iż: „obok wybitnych osobistości słowiańskich, pośród których zauważyliśmy księcia Czaratoryskiego, czcigodnego Niemcewicza, hrabiego Sorgo, Ragużanina, kilku Rosjan, którzy być może byliby nam wdzięczni za to, że ich wcale nie wymieniły, widzieliśmy z przyjemnością w pobliżu katedry profesora księcia de Cragu, panów de Salvandy, de Kargolay itd.” (podkreślenie moje – l. J.).

Francuzi początkowo z życzliwym zainteresowaniem obserwowali wykłady; po upływie roku sprawozdawca znanego nam już protestanckiego „Le Semeur” odnotowywał: „[...] audytorium jest wyjątkowo różnobarwne [...] Poza młodzieżą z Dzielnicy Łacińskiej, która tłoczy się wokół szlachetnego poety, zwabiona sławami z Rosji i Polski, widzimy tu w ciasnej przestrzeni tego amfiteatru jakby kongres narodów słowiańskich [...]”. Zaś po trzech latach publicysta „Revue des Deux Mondes”, dokonawszy sumiennego przeglądu treści dotychczasowych wykładów Mickiewicza, zauważa: „Teraz Słowianie otrzymali od Francji trybunę europejską. Z sali, gdzie wykłada Mickiewicz, po raz pierwszy dał się swobodnie słyszeć ich głos. [...] Nauczanie profesora zadziwia nie mniej niż jego audytorium swym obcym charakterem. Mickiewicz jest umysłem z rasy innej niż nasza”.

Wszakże w końcu atmosfera wokół wykładów zaczęła się dramatycznie zagęszczać. Obok całkiem nawet wyważonych analiz (np. Augustina Bonnetty’ego) pojawia się niepohamowany, choć jakoś tam rozumiały entuzjazm Quineta, a wreszcie zjadliwe szyderstwa w „Le Charivari”. Skądinąd w jednym z raportów prefekta policji już 1842 roku pojawiają się informacje o „przejawach fanatyzmu” pana Adama Mickiewicza oraz „kuglarstwach” niejakiego Towiańskiego. W marcu 1844 mi-

Roztrząsania i rozbiory

nisterstwo spraw wewnętrznych miało już co do Mickiewicza jasność: „[...] profesor ów daje się ponosić najbardziej karygodnym atakom na porządek społeczny, rząd i religię katolicką”. Zaś pół roku później również rola mistrza Andrzeja została wyjaśniona: „[...] Towiański jest w rzeczywistości tajnym agentem Rosji. [...] pan Mickiewicz, który wierzy w religijną i społeczną misję rzekomego proroka Towiańskiego, jest tylko ofiarą tego intryganta; tajemnica tych knoń uchołdzi jego uwadze”.

I wreszcie debatę, jaka miała miejsce w Izbie Deputowanych w sprawie zawieszenia wykładów Mickiewicza, czyta się z naprawdę zapartym tchem, choć jej rezultat jest nam od początku znany. 10 października 1844 kursy zostały zawieszone, a wykładowca skłoniony do złożenia podania o urlop. Przez jakiś czas otrzymywał jeszcze połowę pensji...

Książkowe wydanie prelekcji przedłużyło emocje wywołane wykładami. Znowu powracają w recenzjach incydenty na wykładach, a także sprawa niezwykle newralgiczna dla Francuzów, czyli stosunek Mickiewicza do Napoleona. Na pewno wypada tu odnotować również uwagi o wykładach Mickiewicza zawarte w listach, dzienniku i notatkach Micheleta, którego związki z poglądami polskiego poety były wielokrotnie przedmiotem arcyważnych analiz, by wymienić na przykład studia Zofii Stefanowskiej czy Wiktora Weintrauba. A myślę też, że warto zakończyć omówienie tych części książki przywołaniem sentencji publicysty z „La Revue de Paris”: „Pan Mickiewicz może się mylić, ale nie każdemu dane jest mylić się w ten sposób”.

Krótki epizod „Trybuny Ludów” zilustrowany został w antologii głosami francuskich dziennikarzy, sympatyzujących z Mickiewiczem i linią pisma, a spuentowany opinią oberpolicmajstra: „Pan Mickiewicz należy do wyjątkowej kategorii uchodźców, którzy wspierali wiele publikacji mających na celu nawoływanie do zamieszek oraz głoszenie doktryn socjalizmu wśród klasy robotniczej. [...] pan Mickiewicz jest najbardziej niebezpiecznym ze wszystkich uchodźców polskich, ponieważ siła jego umysłu i wyobraźni pozwala mu głosić, z ogromnym sukcesem, doktryny anarchiczne i wywrotowe. [...] w interesie porządku publicznego nie ma powodów do przyznania naturalizacji panu Mickiewiczowi”.

Było to w roku 1852; trzy lata później Mickiewicz zmarł, z dala od każdego z tych miejsc, które miały być? mogły być? jego domem.

Ostatnia część książki zawiera teksty pośmiertne, których ton jest zgodnie, choć niejednolicie elegijny. Trzeba było upływu czterdziestu pięciu lat, by Ernest Renan odpowiedział zacytowanemu przed chwilą publicyście z „La Revue de Paris”: POETA SIĘ NIE MYLI. Zaś Antoine Bourdelle, twórca pomnika na Place d'Alma, wyraził się w końcu w ten sposób: „Mickiewicz, chciałem cię usłyszeć i może usłyszałem ciebie”...

Profesor Daniel Beauvois, wybitny znawca kultury polskiej, używa w przedmowie do antologii znamienitego słowa: „zakłopotanie” na określenie stosunku większości Francuzów do Mickiewicza. Zaś samą twórczynią antologii, której sumienność jest także widoczna w znakomicie opracowanych przypisach i komentarzach,

Jarosńska Coś Ty Francuzom zrobił, Mickiewicz?...

obdarza poważnym komplementem: „Zofia Mitosek to anty-Pimko”. Nic dodać, nic ująć, a tylko zachęcić do lektury tej książki, która z pewnością powinna stać na każdej półce z dziełami Mickiewicza. Na pewno nieraz się przyda!

Ale na zakończenie muszę, niestety, dodać tutaj kroplę dziegiu. Idzie mi o tłumaczenie.

Niemal wszystkie teksty w antologii (z wyjątkiem Bourdelle’a) to teksty dziewiętnastowieczne. Wyszły spod piór ludzi na co dzień, fachowo i zawodowo parających się literaturą. Znaleźć dla tego typu prozy (eseistyki, publicystyki, czy jak kto woli) ekwiwalenty w dziewiętnastowiecznej polszczyźnie nie było chyba tak trudno. Zwłaszcza że jest to i w Polsce okres bujnego i pięknego rozkwitu krytyki literackiej, by przywołać bodaj nazwiska Brodzińskiego czy Mochnackiego. Wydawać by się więc mogło, że przy odrobinie dobrego smaku, wyczucia i pewnego rodzaju przyzwoitości („Przyzwoity człowiek powinien znać tylko jeden język: swój” – tę maksymę François Condorceta lubił powtarzać wielojęzyczny przecież Nabokov!) – że zatem tłumaczenie tekstów do antologii nie powinno nastręczać większych problemów. A że tak być mogło, dowodzi piękny, staranny i, by tak rzec, „przezroczysty” przekład szkicu George Sand o dramacie fantastycznym, zaczerpnięty przez Zofię Mitosek z innego źródła. Tymczasem tłumacz większości tekstów w antologii, pan Remigiusz Forycki, postanowił się zabawić, nie bacząc na to, że dziewiętnastowieczna francuszczyzna naprawdę nie powinna brzmieć jak współczesna polska mowa-trawa. By nie być gołosłowną – w artykule Cypriena Roberta pt. *Cztery literatury słowiańskie...* („Revue des Deux Mondes” z 15 grudnia 1852) pojawia się takie oto zdanie o Mickiewicz, godne raczej – bez urazy – działacza PSL-u: „Niestety, nie zintegrował się na tyle z ludem, aby zrozumieć do końca jego potrzeby”. Zupełnie też nie wiem, dlaczego w przekładzie wzmianki Anais Ségalas o *Dziadach* użyty został zwrot w świadomości polskich czytelników raz na zawsze skojarzony z Krasickim. Brzmi to tak: „Mickiewicz w Polsce, tak jak Wiktor Hugo we Francji, jest poetą o płomiennej wyobraźni, gardzącym dawnymi szablonami i ich n i e z e l ż y w y m i p ę t a m i” (podkreślenie moje – I. J.). Że nie wspomnę o zwyczajnych, by nie powiedzieć elementarnych, błędach, typu: „szafirowe l u b o różowe fajerwerki” (to w tłumaczeniu artykułu Gustave’a Oliviera z 1833 r.) L u b o – to w dziewiętnastowiecznej polszczyźnie c h o ć. W swojej rozprawie *Piękność i wzniosłość*, pochodzącej dokładnie z tej samej epoki (1834), Kazimierz Brodziński posługuje się tym słowem w następujący sposób: „Lubo dosyć jest dla kobiety umieć cenić wzniosłe cnoty mężczyzny i dla nich czynić z siebie ofiarę, przecież i ona zdolną jest do czynów heroicznych, lecz te zawsze wynikają z uczuć płci jej najwięcej właściwych”.

Nie chcąc zatem sprzeciwiać się sądowi Brodzińskiego o kobietach – na tym zakończę omówienie tej arcyciekawej i, powtarzam, arcypożytecznej książki.

Izabela JAROSIŃSKA

Na peryferiach „czysto-formalnej” estetyki. Witkacy i Rytard

Twórczość Jerzego Mieczysława Rytarda od dłuższego już czasu znajduje się poza obszarem zainteresowań większości odbiorców literatury, zarówno profesjonalistów, jak i amatorów. Tym bardziej dziwić może rozgłos, jaki towarzyszył niegdyś ukazaniu się powieści *Wniebowstąpienie*, którą Rytard opublikował na łamach „Skamandra” w 1922 roku. Z przedmowy, jaką Stefan Lichański opatrzył pierwsze (i jedyne) powojenne wydanie *Wniebowstąpienia*, można się dowiedzieć, że pochlebne opinie o tej powieści wygłaszali tacy luminarze literatury, jak Maria Dąbrowska i Jarosław Iwaszkiewicz. Uznanie – nie bezgraniczne wprawdzie – z jakim o *Wniebowstąpieniu* wyrażał się Stanisław Ignacy Witkiewicz, lokujące tę powieść w szacownym, ale dość nieoczekiwanym towarzystwie, stanowi literaturoznawczo-witkacologiczną zagadkę (porównywalną być może jedynie z tajemnicą zachwytów Witkiewicza nad dramaturgią Andrzeja Rybickiego), której rozwiązania poszukiwać można na rozmaitych terytoriach.

Witkiewicza-juniora i Rytarda łączyła solidarność klanowa: obaj byli uważani za autorów „trudnych”, należących do grupy „niezrozumiałców” – by użyć modnej w swoim czasie etykiety wyprodukowanej przez Karola Irzykowskiego¹. Witkacy

^{1/} Zob. K. Irzykowski *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*, oprac. A. Stawar, Warszawa 1957, s. 372-398. Wydaje się, że tworząc fachowe pojęcie „niezrozumiałości”, Irzykowski pragnął wnieść na wyższy poziom teoretyczny często przez krytyków międzywojnia stosowaną procedurę badawczą, polegającą na tropieniu „bezsensu” w nowych zjawiskach literackich. Termin Irzykowskiego (wraz z licznymi formułami synonimicznymi, typu: „niestrawność”, „bredzenie”, „nieczytelność”) paradoksalnie zyskiwał status poręcznej kategorii interpretacyjnej (por. W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym*, Kraków 1996, s. 333-335). Na tym tle wyróżniała się metoda krytyczna Witkiewicza, nie miała bowiem nigdy na celu opisywania klęski zabiegów analitycznych, pociągającej za sobą negatywną ocenę dzieła. Projekt Witkacego w dziedzinie krytyki był maksymalistyczny, o czym za chwilę będzie mowa.

Piętka Na peryferiach „czysto-formalnej” estetyki

był ponadto ekscentrykiem, apologetą „dziwności Istnienia”, kolekcjonerem osobliwości, a jako krytyk specjalizował się poniekąd w wyszukiwaniu zjawisk w sztuce niecodziennych (twórczość Bronisława Linkego, Tadeusza Micińskiego, Brunona Schulza czy Aleksandra Wata i pozostałych futurystów); z łatwością można przyjąć, że do wizerunku człowieka „z wykalczką w zębach, ze swymi teoriami, czystą formą, dramatami, portretami, z «bebeczami» i «wybrzuszeniem», z pornograficznie makabrycznymi kolekcjami”² przystaje doskonale maska (?) miłośnika prozy, w której znajdują się takie na przykład zdania:

Był ze mnie naprawdę opętany fakir szaleństwa. Trelowałem na nim jak na przejrzystych fujarkach.

O, panie muskularny, nie tak to łatwo z tym zaniedbywaniem klasztornych cnót – przygadywały zakapturzone chwilowo tęskności.³

Tyle mniej więcej potrafiłaby wyjaśnić metoda drażenia biograficznych przypadłości, omijająca przy tym lojalnie fakt przyjaźni łączącej Witkacego z Rytardem, ale dyskredytowana przez inne nieomijalne pułapki, wśród których nie mogłoby zabraknąć obawy przed zarzutem „babrania się w autorze *à propos* jego utworu”⁴. Podobnie niewiele dałoby się powiedzieć na temat osobistej (i anachronicznej już wówczas) sympatii okazywanej przez Witkacego stylowi młodopolskiemu⁵, którego postać skrajną zdaje się reprezentować powieść Rytarda.

Za przewodnika po mglistej dziedzinie upodobań może w przypadku autora *Nienasycenia* służyć również teoria estetyczna, której problematyczne związki z rozmaicie rozumianą „praktyką” kształtują w dużej mierze topikę rozpraw witkacologicznych. Interpretatorzy i polemści Witkacego byli poniekąd w sytuacji komfortowej: oto osobnik, który jest nie tylko malarzem, literatem i krytykiem, ale także twórcą rozbudowanej teorii sztuki. Naturalne wydawało się w tej sytuacji weryfikowanie teorii poprzez konfrontację z autorską praktyką; nieuchronnie w ten sposób zdążano ku demaskowaniu konfliktów i antynomii. Naturalność tego rodzaju posunięć bywa jednak kwestionowana przez potoczny obyczaj językowy nakazujący skrupulatnie oddzielać obydwie sfery zjawisk („teoretycznie – tak, praktycznie – nie”; „co innego w teorii, co innego w praktyce”); co więcej – kwestionował ją sam Witkiewicz, wielokrotnie dając do zrozumienia, że teoria rozpa-

^{2/} W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1989, s. 256.

^{3/} J. M. Rytard *Na wielkiej grani. Wniebowstąpienie*, Warszawa 1959, s. 221 (fragment wybrany metodą „chybił-trafił”).

^{4/} Por. S. I. Witkiewicz *Przedmowa*, w: *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1990, s. 8.

^{5/} Jak zauważył Bolecki (*Poetycki model...*, s. 66), „aplauz Witkacego zyskują ci autorzy, którzy w świadomości literackiej dwudziestolecia byli twórcami bądź kontynuatorami wszystkich «abercacji» stylu młodopolskiego [...]”. J. Speina zamknął natomiast tę kwestię w jednym lapidarnym zdaniu: „Stosunek Witkacego do tradycji modernistycznej uwarunkowany był indywidualną świadomością estetyczną, sprzeczną z gustami epoki” (*Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*, Toruń 1965, s. 72).

truje jedynie przedmioty idealne, a nie realne. „Komparatystyczny” nurt witkacologii, któremu początek dały w okresie międzywojennym wystąpienia Irzykowskiego, Peipera, Lama, Boya, Sinki, Sterna i wielu innych krytyków, rozwijał się jednak bujnie, przechodząc rozmaite mutacje. Cały ten wątek badań nad teorio-praktyką Witkiewicza podsumował natomiast niedawno Jan Błoński:

Pytanie, czy u Witkiewicza teoria (program) zgadzała się z praktyką (artystyczną twórczością), jest tylko w połowie sensowne. Jest sensowne o tyle, o ile teoria i praktyka są u Witkiewicza podobne. Co nie znaczy, że pierwsza była dyrektywą, druga zaś zwykłą aplikacją. Ani praktyka nie słucha grzecznie teorii, ani teoria nie wyczerpuje praktyki, one się tylko oświeclają wzajemnie. W istocie wszystkie dziedziny twórczości Witkiewicza były raczej równoległe niż od siebie pochodne czy sobie podporządkowane.⁶

Dogodne okazało się wobec tego oddzielenie dwóch pięt estetycznej refleksji u Witkiewicza: oddzielenie mianowicie ogólnej teorii oraz szczegółowej „doktryny artystycznej”⁷ – nawiązująca do ontologii teoria estetyczna od tego momentu przestaje być tożsama z „programem”, wbrew założeniom Błońskiego. Mimo wszystkich wątpliwości warto zastanowić się nad tym, na ile teoria (czy raczej doktryna) sterować mogła upodobaniami – cały czas jednak pamiętając, że poznawcza moc badań nad teorią, a co za tym idzie, możliwość zastosowania ich przy rozwiązywaniu zagadek, takich jak wspomniana na początku fascynacja powieścią Rytarda, jest z konieczności ograniczona. Warto tym bardziej, że w ten sposób znajdziemy się w pobliżu pasjonującego i nadal chyba nie do końca rozstrzygniętego problemu stosunków między subiektywizmem i obiektywizmem w estetyce Witkacego.

Dygresja

Jak się wydaje, w teorii estetycznej (która obejmowała również próby określenia kryteriów oceny dzieł sztuki) zakładającej, że odpowiednia konstrukcja dzieła uobecnia uniwersalną, obowiązującą wszystkie „istności” zasadę bytu, dostrzec można ukrytą tęsknotę za sztuką obiektywną – tęsknotę, która w XX wieku przenika poszukiwania artystyczne dotknięte kryzysem porozumienia. Historia owej tęsknoty notuje przypadki powszechnie

^{6/} J. Błoński *I coś dalej, dziwna monado? Witkacy u progu niepodległości*, „Teksty Drugie” 1996 nr 4, s. 51. Pewnego rodzaju dwutorowość działań autora *Metafizyki dwuwłowego cięcia* Błoński tłumaczy rozdziwkiem między dwoma aspektami osobowości: „Witkacym” i „Witkiewiczem”. W świetle rozważań Błońskiego osobowość twórcy okazuje się zresztą jedynym spoiwem różnorodnych form mentalnej aktywności – jakby na przekór poszukiwaczom „zasad integrujących” (por. K. Pomian *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. Próba strukturalnej analizy „Nienasyceń”*, w: *Człowiek wśród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa 1973). „Witkacyzm” jawi się zatem jako system półprywatny, powołany głównie do obrony własnej indywidualności; być może też pisanie o nim wymaga opanowania specyficznego, półprywatnego stylu.

^{7/} Zob. S. Morawski *Na witkacodromie jaśniej i... ciemniej*, „Twórczość” 1977 nr 5, s. 79; M. Soin *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995, s. 133-134 oraz 156. Już zresztą Irzykowski (*Cieźszy i lżejszy...*, s. 307) dokonał podobnego rozróżnienia, oznajmiając, że woli u Witkacego „wariacki program” od „złej teorii”.

Piętka Na peryferiach „czysto-formalnej” estetyki

znane, takie jak surrealistyczna eksploracja symboliki snu czy happening; sam termin „sztuka obiektywna” kojarzyć wszakże można również z innymi wydarzeniami: jesienią 1914 roku, na wieść o wybuchu wojny, z Cejlonu do Petersburga wyruszył pewien rosyjski podróżnik, którego Witkacy najprawdopodobniej nigdy nie znał – Piotr Uspienski. W Rosji Uspienski miał okazję wysłuchać „ezoterycznych” nauk niejakiego Georgija Gurdżijewa, głoszącego potrzebę „sztuki obiektywnej”, to jest takiej sztuki, która oddziaływałaby na odbiorcę z matematyczną precyzją z a w s z e w t e n s a m s p o s ó b, dzięki sekret-nemu związkowi z uniwersalną istotą rzeczy. Muzyka Orfeusza, słowo zamrażające wodę – oto ideał sztuki obiektywnej, który był bliski Artaudowi i urzekł Grotowskiego... Tak daleko jednak oczywiście projekt Witkacego nie sięgał.

Ślady oryginalnej teorii powieści, wiodącej zapewne idealny żywot w kresomóz-gowiu twórcy *Tumora Mózgowicza* (wbrew stwierdzeniu, że Witkacy „nigdy całościowej teorii powieści nie stworzył”⁸, odcisnęły się przede wszystkim na pracach krytycznoliterackich oraz na autorskich przedmowach do dwóch powieści, mają więc charakter nieco dogmatyczny, dostosowany do doraźnych funkcji oceniających i polemicznych.

Jeśli nawet Witkacy był dogmatykiem, to bardzo szczególnym, dogmatykiem, można by rzec, sceptycznym. Wątek dogmatyczny w jego myśli reprezentują przekonania o możliwości rozumowego dotarcia do „Prawdy Absolutnej” i stworzenia ostatecznego, uniwersalnego systemu „Ontologii Ogólnej”; przekonania te, pręto-transponowane na grunt estetyki, zaowocowały spostrzeżeniem, że „można już dziś zbudować teorię sztuki, tak dawnej, jak nowej, w jednolitym ujęciu, co dawniej było niemożliwe: materiału faktycznego dostarczyła nowa sztuka [...], a pojęć – filozofia”⁹. Tu mieściłyby się także dość często formułowane postulaty o charakterze programowym, jak również podejmowane na przekór subiektywizującym tezom ogólnej teorii estetycznej próby odkrycia w sztuce matematycznych praw i uchwycenia obiektywnej „logiki piękna”¹⁰.

Witkacy-sceptyk to z kolei ktoś, kto stanowczo odżegnuje się od wszelkiej programowości w sztuce, kto doskonale zdaje sobie sprawę zarówno z „fikcji obiektywnej krytyki i kryteriów”¹¹, jak i z arbitralności proponowanych przez siebie rozwiązań – sądzi jednak, że lepszy jest jakikolwiek porządek niż destrukcyjny chaos. W porządkujące rozważania często wkrada się wszakże słowo „trudno”, sygnalizujące pełną rezygnację zgodę na konieczność przychodzącą z zewnątrz i de-

^{8/} S. Gawliński *Teoria powieści Witkacego*, w: *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Wrocław 1978, s. 27.

^{9/} S. I. Witkiewicz *O przyszłość teatru*, w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976, s. 210. Zgodnie z zaakceptowanym wyżej podziałem należałoby przyjąć, że pisząc „teoria sztuki”, miał tutaj Witkacy na myśli raczej „doktrynę”.

^{10/} Zob. M. Soin *Filozofia...*, s. 134-139.

^{11/} S. I. Witkiewicz *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 321.

stabilizującą wewnętrzną spójność systemu. Porządek nie opiera się na absolutnych uzasadnieniach, ale sprzyja mu raczej pragmatyczne; tak przynajmniej stawia sprawę Witkacy w artykule *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*. Wykluczenie powieści z dziedziny Sztuki motywowane jest tutaj w następujący sposób:

W pewnych wypadkach stworzenie doskonałej teorii dla danego wycinka istnienia musi odbywać się przy pewnym ograniczeniu materiału: wiadomo, że zbytńia ekstencja pojęć prowadzi często do ich odwartościowania.¹²

Sfera zewnętrznego chaosu w estetyce określana bywa przy pomocy programowo ohydnych metafor kulinarnych, takich jak: „bryndza”, „kasza”, „sałata” czy „marmelada” (a konkretnie: „pojęciowo niechlujna marmelada”) – zapewne dla podkreślenia przewagi elementów „życiowych”, a więc nienaukowych, wśród narzędzi, jakimi dysponowali rodzimi krytycy sztuki i literatury. Uzasadnienia dla swojej porządkującej działalności Witkiewicz poszukiwał w zachodniej tradycji filozoficznej, najwyraźniej nie zakorzenionej w polskich obyczajach intelektualnych, gdyż manifestującej swoją obecność przy pomocy hasel przytaczanych niezmiennie w języku oryginału: „Klärung der Begriffe” (z Husserla) czy „claire et distincte” (z Kartezjusza). Wymaganie od krytyków jasno określonej postawy, a także konsekwentnie stosowanego systemu pojęć, naraziło Witkacego na niezbyt szczęśliwie sformułowany (przez Irzykowskiego) zarzut „paszportyzmu”. Określenie „paszportyzm” jest o tyle nietrafne, że sugeruje konieczność przynależenia do jakiegoś „państwa”, do już istniejącej koterii intelektualnej; tymczasem, czego dowodziła postawa samego Witkiewicza, krytyk sztuki może z powodzeniem opierać się na samodzielnie od podstaw stworzonej doktrynie.

Aktywności Witkiewicza-krytyka, inspirowanej obiektywistyczną doktryną, przyświecała zatem zasada ścisłych dystynkcji, które w pracach o charakterze wyłącznie teoretycznym były z reguły relatywizowane i opatrywane licznymi zastrzeżeniami¹³. Do podstawowych rozróżnień należał nieco problematyczny na gruncie teorii, a niezwykle operatywny w „doktrynerskiej” krytyce, podział na to, co estetyczne – co, zgodnie z etymologią tego słowa, „uważliwia” odbiorcę i co za sprawą Czystej Formy czyni go zdolnym do przeżywania uczuć metafizycznych – oraz to, co nie jest przedmiotem estetyki, co należy do obszaru „anestezji”, do repertuaru „znieczuleń” przekazujących jedynie „treść życiową”. A codzienne życie w społeczeństwie „mechanicznej nudy” znieczula przecież najskuteczniej¹⁴.

^{12/} S. I. Witkiewicz *Bez kompromisu...*, s. 162.

^{13/} Por. np. rozdział VI *Szkiców estetycznych*: „Stosunek ogólnej teorii sztuki do kryteriów oceny dzieł poszczególnych” (S. I. Witkiewicz *Pisma filozoficzne...*, t. 1, s. 198-210).

^{14/} Idąc dalej tym tropem, można odnaleźć jedną z przyczyn niechęci Witkiewicza do współczesnej mu sztuki realistycznej (przez co rozumiał także często sztukę pozostającą pod wpływem naturalizmu), niechęci trudnej do wytłumaczenia w oparciu o samą teorię Czystej Formy (por. B. Szymańska *Witkiewicza teoria poezji*, w: *Beznadziejność i nadzieja*).

Piętka Na peryferiach „czysto-formalnej” estetyki

O ile filozofia Witkacego respektowała „pogląd życiowy”, o tyle koncepcja estetyczna, zwłaszcza w swojej radykalnej wersji, jaka opanowała pisma polemiczno-krytyczne, pozbysła się tego rodzaju respektu: poza granicami Sztuki znalazło się między innymi malarstwo realistyczne oraz cały gatunek powieściowy. Stąd paradoksalne formuły: „malarstwo” (nie sztuka) Rafała Malczewskiego i „mało doceniony malarz nie-artysta”¹⁵, czy opinia o *Pałubie* Irzykowskiego: „jedyna w swoim rodzaju, świetna, nie-artystyczna powieść”¹⁶. Jak widać, konflikt między potocznym poglądem a teoretycznymi założeniami prowadzi do powstania, jak by to (być może) określił sam Witkacy, pewnych „napięć wewnętrznych” w systemie pojęć: ocena dotycząca *Pałuby* zawiera z punktu widzenia teoretyka Czystej Formy pleonazm (bo powieść zawsze jest „nieartystyczna”), natomiast z punktu widzenia publiczności – paradoks. Wytlumaczeniu owego paradoksu Witkacy poświęcił sporo wysiłków: otóż możliwe jest, aby powieść, mimo że nie należy do dziedziny Sztuki, była zarazem „dobra” – trzeba jedynie zastosować przy jej ocenie odrębne kryteria. W dotyczących powieści dywagacjach Witkiewicza komentatorzy i polemici dopatrywali się zwykle zamiaru zdeprecjonowania całego gatunku powieściowego; być może należałoby jednak postawić przy tej okazji pytanie, czy za sprawą Witkacowskiej teorii powieści nie została mimochodem „odwartościowana” raczej sfera Sztuki – odkąd bowiem dla twórców tradycyjnie pretendujących do miana artystycznych wyrzucenie poza nawias Artyzmu nie jest równoznaczne z całkowitym potępieniem, obszar Sztuki przestaje być upragnionym rajem wszelkich odmian twórczości.

We wspomnianym wyżej artykule – zatytułowanym *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej* – Witkacy wyjaśniał, z jakich powodów powieść jest zawsze „nie-artystyczna”; recenzja *Wniebowstąpienia* podsuwa natomiast kryteria, dzięki którym można niektóre z powieści uznać za „świetne”. Utwór Rytarda, ze względu na swój niejednoznaczny gatunkowo charakter, okazał się wygodnym pretekstem do zaprezentowania, jak to ujmuje *Przedmowa do Pożegnania jesieni*, „poglądów na powieść”¹⁷. Podobnie jak w większości tekstów Witkiewicza, tak i w recenzji *Wniebowstąpienia* daje o sobie wyrażnie znać uniwersalna „totalność” myślenia i związany z nią charakterystyczny sposób konstruowania wywodu – rezultat postawy, którą można określić właśnie terminem *uni-versus* (dążenie „w kierunku jedności”; chciałoby się, naturalnie, powiedzieć: „jedności w wielości”). Tę cechę swojego dyskursu Witkacy ujmował następująco:

W kręgu myśli Stanisława Ignacego Witkiewicza, red. W. Maciąg, Kraków 1988, s. 27; M. Soin *Filozofia...*, s. 132). Ale o tym później.

^{15/} S. I. Witkiewicz *Malarstwo (nie sztuka) Rafała Malczewskiego i tło jego powstania*, w: *Bez kompromisu...*, s. 106-107.

^{16/} S. I. Witkiewicz *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumiałości”*, tamże, s. 237.

^{17/} S. I. Witkiewicz *Przedmowa*, tamże, s. 9.

Roztrząsania i rozbiory

Mój pogląd filozoficzny (jakkolwiek nie wykończony), estetyka, poglądy społeczne i praca artystyczna stanowią, mimo wszelkie zarzuty, które mi stawiać można, pewną całość architektoniczną.¹⁸

Nawet jeśli uznamy powyższe stwierdzenie za przykład myślenia życzeniowego, trudno będzie zaprzeczyć istnieniu związków między różnymi sferami intelektualnej aktywności Witkiewicza – przywodzą one jednak na myśl nie tyle architektoniczną hierarchię, ile raczej skomplikowany mechanizm, *perpetuum mobile*, wprawiane w ruch odautorskimi przypisami i aluzjami do wcześniejszych pism. Tekst *Wniebowstąpienia* również pozwolił Witkacemu uruchomić konteksty interpretacyjne związane ze znanymi skądinąd kategoriami, takimi jak: Tajemnica Istnienia, Czysta Forma oraz powieść-worek.

Zgodnie z programem porządkującym „bryndzę twórczości piórowej”¹⁹, punktem wyjścia staje się – już po dokonaniu wyżej wspomnianego podziału na „sztukę” i „nie-sztukę” (w tym wypadku po jednej stronie znalazła się poezja i dramat, a po drugiej – powieść) – typologia utworów powieściowych, w której mimo pozorów neutralności kryją się już pewne sądy wartościujące. Kryterium klasyfikacji – demonstracyjnie nakierowanej przede wszystkim na „treść”, a nie na „formę” – stanowi sposób, „w jaki dany powieściopisarz odnosi się do Tajemnicy Istnienia” (W, s. 142). zamiast tożsamy z przeżyciem metafizycznym wrażeń estetycznych – czyli zamiast oferowanej wyłącznie przez utwory artystyczne możliwości bezpośredniego przeżywania Tajemnicy Istnienia – powieść potrafi przecież dostarczać ujmowalnych rozumowo aluzji do owej Tajemnicy. Doskonale zgadza się to z tezą zawartą w Szkicach estetycznych, według której pewne przedmioty potrafią „bez pośrednictwa estetycznego zadowolenia doprowadzić nas do rozważania Tajemnicy Istnienia”²⁰.

Sformułowanie o sposobie „odnoszenia się” do Tajemnicy można rozumieć dwojako: albo trzy typy powieści pozostają równorzędne, bo w jakiś sposób reprezentują trzy odpowiadające im odmiany Tajemnicy Istnienia wyróżnione w pracy *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia*²¹, albo też, co bardziej prawdopodobne, „Tajemniczość” (i tym samym wartość powieści) podlega stopniowaniu; oznacza to, że wraz z każdym kolejnym typem wzrasta stopień zaangażowania w próby odsłonięcia Tajemnicy Istnienia – od jej całkowitego ignorowania w ty-

^{18/} S. I. Witkiewicz *Parę słów w kwestii „wielkości” form w Nowej Sztuce*, w: *Bez kompromisu...*, s. 64.

^{19/} Zob. S. I. Witkiewicz „*Wniebowstąpienie*” J. M. Rytarda, tamże, s. 140. Pozostałe lokalizacje cytatów z recenzji *Wniebowstąpienia*, oznaczone literką „W”, znajdują się w tekście głównym.

^{20/} S. I. Witkiewicz *Pisma filozoficzne...*, t. 1, s. 204.

^{21/} Tamże, t. 3: *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, oprac. B. Michalski, Warszawa 1977, s. 511. Witkiewicz dokonuje tutaj „zróżniczkowania” pojęcia Tajemnicy Istnienia, opisując trzy jej odmiany: „Tajemnicę Biologiczną”, „Astronomiczną” oraz „Metafizyczną”.

Piętka Na peryferiach „czysto-formalnej” estetyki

pie A, do usiłowań jej pojęciowego ogarnięcia w typie C, gromadzącym powieści metafizyczne, których temat ogniskuje się wokół „poszukiwań i doznań tajemniczy bytu”²².

Wniebowstąpienie znajduje się w pobliżu najbardziej za swoją „Tajemniczość” cenionej²³ – i z mniejszym lub większym powodzeniem przez Witkiewicza uprawianej – „powieści metafizycznej”, należy bowiem do typu B, b, „ze znacznym jednak przesunięciem w kierunku Czystej Formy” (W, s. 145). Najwięcej pochwał zebrął Rytard właśnie za te cechy stylu, które zbliżają jego powieść do dzieła sztuki realizującego postulat Czystej Formy; podejrzewano nawet, że *Wniebowstąpieniem* zainteresował się Witkiewicz wyłącznie ze względu na wybitnie niepowieściowy charakter tego utworu²⁴.

Istotnie, Witkiewicz nie ukrywa, że proza Rytarda spełnia wymogi czysto formalnej poezji, w której „znaczenia pojęć są elementami artystycznymi, podobnie jak jakości czyste: dźwięki i barwy”²⁵. W praktyce oznacza to, że słowa pojawiają się w nieprzewidywanych przez językowy uzus kontekstach (por. W, s. 148), co prostą drogą prowadzi do wytworzenia „nowej wartości formalnej” (W, s. 148) – według Witkiewicza, a do „niezrozumiałości” – według Irzykowskiego. Warto zauważyć, że samo „niezrozumiałość” – czyli, oględniej mówiąc, odejście od gwarantującej porozumienie z czytelnikiem konwencji realistycznej – było dla Witkiewicza wartością, potwierdzało bowiem jego tezy odnoszące się do historii kultury. Zgodnie z nimi sztuka przed ostatecznym upadkiem staje się – „z perwersji”, która jest wytworem instynktu samozachowawczego – coraz bardziej skomplikowana i hermetyczna, w miarę, jak życie codzienne zanurza się w mechanicznej prostocie, zmierzając do stanu, w którym wszelka sztuka okaże się niepotrzebna. (Pseudo)artysta-realista wzbudza irytację, ponieważ nie rozumie mechanizmów historii i) kultury i przez to nieświadomie wspiera procesy, które unicestwią także jego twórczość; na tej samej zasadzie odruchową sympatię budzi każdy artysta odmawiający kopiowania rzeczywistości.

W momencie, gdy z pola widzenia definitywnie znikają pojęcia związane z teorią Czystej Formy, powieść Rytarda natychmiast ujawnia swoje niedostatki: „brak umysłowych wysiłków” oraz „antyintelektualizm” (W, s. 149) – który był zresztą przez Witkacego uważany za jedną z najpoważniejszych chorób życia kulturalnego w Polsce. W tym miejscu, powołując się na długą tradycję sankcjonującą proceder traktowania na równi dyskursywnych wywodów Witkacego i wypowiedzi bohaterów jego powieści (tradycję, której przeciwstawiał się bodaj jako jedyny Pomian²⁶), można zacytować stosowny fragment *Nienasyceńca*. Postać powieściowa,

22/ E. Balcerzan *Witkacego „powieść metafizyczna”*, w: *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 85.

23/ Por. także opinię S. Gawlińskiego (*Teoria powieści...*, s. 38).

24/ Zob. J. Speina *Powieść...*, s. 79 (przypis).

25/ S. I. Witkiewicz *Teoria czystej formy w poezji*, w: *Pisma filozoficzne...*, t. 1, s. 279.

26/ Por. K. Pomian *Powieść jako...*, s. 147.

nie krępowana, rzecz jasna, przez reguły krytycznoliterackiego *savoir-vivre'u*, mogła sobie pozwolić na znacznie ostrzejsze sformułowania:

[...] niestety, proza dla prozy, bez c z y s t o artystycznego usprawiedliwienia (jak usprawiedliwiają się odstępstwa od sensu w poezji), proza bez treści okazała się fikcją językowo zdolnych kretynów i grafomanów, tzw. pełnych.²⁷

Gdzie indziej Witkacy wyraził podobną myśl bardziej lakonicznie: „Prozą ma prawo mówić tylko ten, co ma coś określonego do powiedzenia”²⁸.

Tego typu osądy zdają się sugerować, że Witkacy oceniał utwory powieściowe, mając na uwadze stworzony przez siebie typ „workowatej” powieści filozoficznej. *Wniebowstąpienie*, utwór mimo swojej stylistycznej ekscentryczności niezwykle jednostajny, najwyraźniej nie może się równać z wypchaną gargantuicznym bogactwem powieścią-workiem. Powieści Witkacego i Rytarda są biegunowo odmiennie, a polaryzację tę można oddać przy pomocy pary antonimów: nadmiar-ubóstwo. Koncepcja „powieści-worka” po pewnych modyfikacjach udowadnia również dzisiaj swoją krytycznoliteracką użyteczność²⁹ – zupełnie inaczej niż w przypadku koncepcji związanych z pojęciem Czystej Formy. Wszystko bowiem wskazuje na to, że teoria Czystej Formy, wraz z sekundującą jej wizją ewolucji kultury, wytwarzała wręcz p r z y m u s uznawania takich utworów jak *Wniebowstąpienie* za godne szczególnego zainteresowania. Nie po raz pierwszy Witkacy okazuje się pechowcem uwikłanym w dwuznaczne konsekwencje swoich teoretycznych konstrukcji, tym razem jednak nic nie stoi na przeszkodzie, aby się wywikłał – są przecież teryny, nad którymi teoria nie rozciągnęła swojej władzy.

Wypada zatem na koniec przypomnieć, że relacja z lektury *Wniebowstąpienia* układa się w sprawozdanie krytyka, a nie w osobiste zwierzenia; gdyby było odwrotnie, być może dowiedzielibyśmy się, że w opisywanych z entuzjazmem zdaniach prozy Rytarda Witkacy po prostu dostrzegł „łagodne, niezmiennie, z Nieskończoności promieniujące światło W i e c z n e j T a j e m n i c y I s t n i e n i a”³⁰. Ale to pozostać już musi wieczną tajemnicą (przez małe „t”).

Radosław PIĘTKA

27/ S. I. Witkiewicz *Nienasylenie*, Warszawa 1996, s. 474.

28/ S. I. Witkiewicz *Powieść. Odpowiedź recenzentom „Pożegnania jesieni”*, w: *Bez kompromisu...*, s. 375.

29/ Świadczy o tym dobitnie cytowana już książka W. Boleckiego *Poetycki...*

30/ S. I. Witkiewicz *Pisma filozoficzne...*, t. 1, s. 290.

Dyskusyjna propozycja dekonstrukcjonizmu

Literaturoznawstwo pogrążone jest w marazmie. Badania historycznoliterackie osiągnęły stan głębokiego kryzysu, a ich naukowość budzi poważne wątpliwości wobec ujawniającej się „żenującej nieporadności narzędzi segmentacji” (s. 215), dokonywanych w ramach tej dyscypliny. Sztuka interpretacji natomiast bezwyjątkowo błędzi, bo za cel wyznacza sobie „ostateczne określenie poglądów autora (autora danego dzieła lub autora w ogóle), a tym samym zatrzymuje tekst artystyczny w jego s e m a n t y c z n y m r o z w o j u” (s. 93). Wreszcie metoda lektury okazuje się absurdalna, bowiem w wyobrażeniu czytelnika – poddanego autorytetowi interpretacyjnych schematów – „polega na rozpoznaniu [...] w tekście tego, co czytelnik ten już *de facto* wie” (s. 231). Wobec tego impasu w refleksji o literaturze, tradycyjna komparatystyka pogrążona w metodologicznym chaosie okazuje się bezradna, a myśl o sensownym przeobrażeniu historii literatury – owego „totalizującego molocha” (s. 220) – nie daje się zupełnie utrzymać.

Tak można by najbardziej syntetycznie przedstawić diagnozę sytuacji współczesnego literaturoznawstwa, której dał wyraz Wiesław Rzońca w swojej pracy¹. Z poczucia krytycznego apogeum, jakie osiągnęła współczesna humanistyka, wyrasta ta rozprawa, która badaniom literackim proponuje odradzające *novum*. Nic zatem dziwnego, że przy podobnym zamyśle jej autor wyraźnie odcina się od dotychczasowych osiągnięć naukowej refleksji o literaturze, jednoznacznie je wartościując. Stanowisko swoje dookreśla przez negację wszystkiego, co można scharakteryzować, używając przymiotnika „tradycyjny” – nie zawsze w kontekście jasnego semantycznie, ale konsekwentnie ożywiającego negatywne konotacje. Tradycyjne w tym ujęciu są przede wszystkim zjawiska z dziedziny literaturoznawstwa: komparatystyka (s. 10, 15, 208, 212, 222), mimetyczność (s. 230) i historia li-

¹ W. Rzońca *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998.

teratury, jej język (s. 217), centra (s. 118) i segmentacja (s. 212, 224), narzędzia owej czynności (s. 215), sama lektura (s. 118), poszukiwanie sensu w tekście (s. 229), wreszcie badacz, czyli historyk literatury (s. 51), humanista (s. 22) i interpretator (s. 118, 130). Jako tradycyjne traktowane bywają elementy aksjologii, w tym także te, które wyrażają rzeczywistość sakralną: porządek świata (s. 19), system wartości (s. 10, 28) i związany z nim model patriotyzmu (s. 12) oraz wizja pracy (s. 14), wizerunek Boga (s. 54), religijność (s. 96), chrześcijaństwo (s. 13). Za tradycyjną uznawana jest mentalność i wypływające z niej działania (s. 7, 12, 15, 17, 19, 20, 118, 128, 152, 178). Tradycyjna wreszcie może być sama rzeczywistość – jedyny przedmiot opisu ontologii (s. 230).

Studium, które przedstawia – jak sugeruje podtytuł książki – *Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, opiera się na literaturoznawczej orientacji ukształtowanej przez amerykańskich badaczy zainspirowanych filozoficzną myślą Jacques'a Derridy. W badaniach Rzońcy stanowi zatem kontynuację ujęcia zaproponowanego w pracy *Norwid poeta pisma*^{2/}. W konsekwencji, powtarzając zasadnicze ustalenia znane z tej publikacji (Norwid – poeta symboliczny i nieświadomy siebie dekonstrukcjonista), autor prezentowanej rozprawy przyjmuje fundamentalne tezy „diabolicznego profesora” i jego twórczych zwolenników. Nie są one w tekście tylko przywołane ani tym bardziej jedynie przyjęte jako metodologiczny fundament studium. We wstępnej części pracy otrzymujemy swoisty wykład podstawy dekonstrukcjonistycznej, oparty na niepodważalnej kompetencji autora w zakresie teoretycznoliterackiej i filozoficznej literatury przedmiotu. Erudycja badacza umożliwiła mu precyzowanie znaczeń terminów rozmytych semantycznie, a także reinterpretowanie pojęć jasnych i w ustalonym sensie wykorzystywanych w humanistycznej refleksji. To przedsięwzięcie – mające, paradoksalnie, posmak owego „totalizującego molocha” aparatury historycznoliterackiej – pozwala na sformułowanie wniosku: Norwid i Witkacy są twórcami romantyzmu, modernizmu i ponowoczesności jednocześnie.

Po takim wprowadzeniu, dopełnianym w toku rozprawy, nie można mieć wątpliwości: obcujemy z wywodem, w którym dzieło literackie nie jest postrzegane jako duchowa całość, skończona struktura brzemienista w intersubiektywne znaczenia, które winno się odczytać, stawiając hipotezę autorskiej intencji na drodze zmagania o interpretację obiektywną. Nie istnieje bezstronne, właściwe odczytanie dzieła, które traci swoją dotychczas uznawaną rangę, pozostając tekstem zanurzonym w oceanie innych tekstów, otwartym na nieskończoną możliwość związków intertekstualnych, kształtujących każdorazowo jego znaczenie – zależnie od chwilowo przyjętego kontekstu lektury. W nihilistycznie przeżywaney rzeczywistości – aczkolwiek przed taką oceną Rzońca się broni (s. 199) – literatura może przedstawiać sobą teren „anarchii sensu”. Oderwana od podmiotu przez ideę „śmierci autora” (ten jest tylko hipertekstem) i zaprzeczenie teorii komunikacji, może stawać

^{2/} W. Rzońca *Norwid poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995. Zob. recenzje: S. Sawicki *Nad książką „Norwid poeta pisma”*, „Studia Norwidiana” 1996 nr 14, s. 167-174, oraz Arent van Nieukerken, „Pamiętnik Literacki” 1997 nr 1, s. 176-186.

się także narzędziem wyrafinowanej gry. Odpowie zatem na potrzeby czytelnika-ironisty, czyli dziecka postmodernizmu pogrążonego w lekturze z całym wyposażeniem swojej wyobraźni. A dokona tego zwłaszcza wtedy, gdy jej badacze proponują odbiorcy tekstów nowe ujęcie zasad podobieństwa i różnicy, które umożliwi syntetyczne, „mozaikowe” czytanie książek pozornie przeciwstawnych – jak czyni to Rzońca z twórczością kontrowersyjnego romantyka i autora *Szewców*.

Zaskakuje nieco twierdzenie badacza, który starając się wyprzedzić przewidywane przez siebie wątpliwości czytelnika swojej pracy, sam wyjaśnia, jak możliwe jest złączenie dwóch różnych, niemal wzajemnie wykluczających się – jego zdaniem – metod badawczych. „Dekonstrukcjonizm z zasady przeczy komparatystyce” (s. 208). Uważam, że niezależnie od wskazanego przez Rzońcę źródłosłowa drugiego z podanych terminów (*compar* znaczy podobny), ukształtowana w XIX wieku komparatystyka nastawiona była na poszukiwanie zarówno analogii, jak i różnic w toku porównywania tekstów (od łac. *comparare* – porównywać, w niem. *vergleichende Literaturgeschichte*). Dopiero ujęcie pozytywistyczne zbanalizowało ten sposób oglądu dzieł, ograniczając metodę do badania wpływów i zależności. Porównywać więc można wszystko – pod warunkiem jasnego określenia fundamentu penetracji utworów. Poza tym jeśli za punkt wyjścia dla oceny przedsięwzięcia dokonanego w omawianej rozprawie przyjąć dekonstrukcjonizm – z natury swojej otwarty, czyli nastawiony na łączną, chciałoby się powiedzieć: jednoczesną lekturę pism różnych w łańcuchu globalnej intertekstualności, nie zaskakuje fakt komparatystyki związanej z Derridowską myślą o tekście. Przeciwnie: komparatystyka właśnie wydaje się konsekwencją rozwoju orientacji wyrosłej z przemysłów francuskiego filozofa.

Wobec samej koncepcji sygnalizowanej tytułem *Witkacy – Norwid* może rodzić się pytanie – podkreślmy: nieuzasadnione na płaszczyźnie refleksji postmodernistycznej – o podstawę zestawienia dzieł wskazanych twórców. „W potocznym odczuciu bowiem – zdaniem Rzońcy – pisarze ci nie mają ze sobą nic wspólnego” (s. 7). Mam ochotę dopowiedzieć: w bardzo potocznym. A nawet zgłosić wątpliwość: czy mogą istnieć tacy czytelnicy, którzy znając Norwida i Witkacego, a jednocześnie w miarę swobodnie poruszając się w ich twórczości, zgłaszałiby zarazem zastrzeżenia co do samej idei łącznego mówienia o dziełach obu pisarzy. Myślę, że wymagana przez sformułowany sąd potoczność ocen owych czytelników nawet w naszej wyobraźni traci spójność z przypisaną im literacką kompetencją. A etykiety, typu: „błuznierca”, „bezbóżnik” czy „erotoman” (s. 8, 9), dyskwalifikujące autora *Onych*, w języku humanisty w ogóle nie mogą się pojawić. Nazbyt więc płaskie i niskie, schematyczne i ostatecznie martwe przez swą stereotypowość jest to, czemu w pracy nadano rangę potoczności.

„[...] już narzędzia stworzone przez t r a d y c y j n ą komparatystykę pozwalają dostrzec bliskość Witkacego i Norwida” – czytamy na stronie 10. Nie przynosi zatem prawdy twierdzenie, według którego zestawienie obu twórców „stało się możliwe wskutek postmodernistycznych przemian” (s. 7), dokonujących się również w dziedzinie literaturoznawczych metodologii. Myślę, że warto przyjrzeć się

wyliczonym przez Rzońcę punktom wspólnym absorbujących badacza indywidualności polskiej literatury. Zdaniem autora *Projektu komparatystyki dekonstrukcyjnej*, obaj twórcy radykalnie wyprzedzili swój czas; są artystami, których nie ogranicza jedna dziedzina twórczości; świadomie działają na terenie myśli filozoficznej; podejmują problematykę o uniwersalistycznym charakterze; negują wartość patriotyzmu – mówiąc po Norwidowemu – polskiej wyłączności; postrzegają symptomy kryzysu cywilizacji europejskiej; zarysowują wizję nie akceptowanego przez siebie upadku sztuki; kreują bohaterów „zagubionych i w istocie bezsilnych w rzeczywistości przemian”, dając wyraz swojej pewności co do zanikania indywidualizmu w życiu społecznym; przesycają twórczość poczuciem kosmicznej (jak Witkacy) czy ograniczonej do ziemskiej przestrzeni (jak Norwid) Tajemnicy Istnienia; przyjmują postawę „k r y t y k i tradycyjnego c h r z e ś c i j a ŋ s t w a”; podejmują motywy nudy, milczenia i mowy, oraz obrazują problem formy. Sądzę, że przywołane tutaj, a w pracy wyliczone z bardzo zwięzłym, aczkolwiek sugestywnym komentarzem, punkty wspólne pisarzy mogą zainspirować głęboką refleksję nad twórczością obu autorów, choć nie potrafię zgodzić się na wszystkie ustalenia badacza, podane nawet w sposób tak skrótowy. Dlaczego?

Odnoszę wrażenie, że Rzońcy bardzo trudno pogodzić się z wnioskami norwilogów, którzy w pisarstwie autora *Vade-mecum* widzą sprawy ludzkiej rzeczywistości postrzegane w wymiarze sakralnym. Ścisłej: rozważane w świecie chrześcijańskiej wiary i myśli teologicznej. Zdaniem badacza, dzieło romantycznego poety nie przestało być poddawane ciągłym manipulacjom, skoro tradycyjnie tłumi się obecne w nim sensory, budując abstrakcyjny konstrukt w postaci kategorii: „tzw. Norwid-chrześcijanin” (s. 12). Nadana niepokornemu myślicielowi romantyzmu etykieta – jak każde dookreślenie poglądów – sytuuje twórczość artystyczną w jakichś ramach. Dekonstrukcjonizm natomiast niszczy wszelkie ramy i rozmywa granice tekstów, których sensory tworzą się nieustannie. W spojrzeniu takim musi budzić opór wszystko, co ustalone. Niemniej poza stosowaną przez Rzońcę metodą własnych literackich przemyśleń przypisanie autora *Promethidiona* chrześcijaństwu w oczach tego badacza okazuje się karygodne, bo tożsame z zabójstwem dokonany na dziele poety. Nie jestem zwolenniczką wykorzystywania podobnych formuł (Norwid-chrześcijanin, Norwid-katolik, Norwid-moralista) jako niezawodnego wytrychu interpretacyjnego. Nie popieram też anachronicznego biografizmu w metodologii badań literackich. Niemniej zastanawia mnie upór, z jakim literaturoznawca przeczy poważnym, a kształtującym oblicze tej poezji, związkowi autora *Assunty* z chrześcijaństwem. Być może postawa ta wyrasta z dość płytko – degradująco – rozumianej myśli chrześcijańskiej, w tym przede wszystkim ortodoksji katolickiej. Stosunek autora postmodernistycznych analiz do kilku rozważanych przez niego problemów zdaje się potwierdzać podobny domysł.

Czy można mówić o motywie słowa w literaturze romantycznej, nie przywołując biblijnej nauki o słowie (i Słowie)? Interpretacyjne działania zobrażowane w rozprawie ujawniają, że według jej autora można (s. 56-57). Czy w innej sytuacji

do przyjęcia byłoby wyrażenie (abstrahując od jego ironiczności): „tradycyjna wizja [...] uświęconej przez grzech pierwotny pracy” (s. 14)? Tradycyjna – zatem czyja? Bo przecież nie biblijna, nie teologiczna (powołanie do pracy w przekazie *Księgi Genesis* wyprzedza grzech z Edenu) i nie Norwidowa – nawet, gdyby w odczytaniu koncepcji pracy poety ograniczyć się do lektury *Promethidiona*. Jeszcze jeden przykładowo dyskusyjny sąd: „Od katolika, gdy ma on do czynienia z grzechem śmiertelnym, wymaga się jeśli nie potępienia, to co najmniej werbalnej wstrzemięźliwości. Norwid zadziwia” (s. 115). Dlaczego? Bo nie potępia samobójcy, rozumiejąc tragedię człowieka decydującego się na akt autodestrukcji. Tym samym miałby przerastać katolicką ortodoksję. Z jakiego źródła wyrasta podobne przekonanie? Z wyobrażeń o chrześcijaństwie? Może. Natomiast na pewno sąd ten nie opiera się na poznaniu istoty chrześcijaństwa. Sama nie znam takiego katolicyzmu, nie utożsamiając go z prymitywizmem. Wreszcie spójrzmy na twierdzenie wyartykułowane w toku rozważań o indywidualizmie Norwida na tle romantyzmu: „[...] przywrócenie Bogu jego Indywidualności wiązać musiało się w sposób naturalny z przypisaniem szczególnej mocy zbiorowości, a właściwie – masie ludzkiej” (s. 41). Możemy stawiać pytanie: w ramach jakiego światopoglądu czy filozofii? Bo przecież nie jest to myśl chrześcijańska, a autor *Quidama* miałby ją uczynić swoją w obronie Boga i Jego „tradycyjnego wizerunku” (s. 54). Nieuzasadniona kategoria „Norwid-katolik” miałaby zagłuszać wątki pesymizmu obecne w tekstach twórcy *Zwolona*. A może warto przebić się poprzez napływające obrazy ostatecznej klęski dobra, przede wszystkim zagłady ludzkiego indywiduum o cennym formacie? Może jakiś wysiłek interpretacyjny okazałby, że ostatnie słowo tekstu nie należy do prorocत्व o upadku sztuki i porażki osoby? Poezja dialogu wymaga współtworzenia podjętego w wysiłku tam, gdzie prawdy się „r a z e m d o c h o d z i i c z e k a”³. Przy Norwidowej koncepcji czytelnika chyba bardzo świadomie strzec się trzeba, by własnej światopoglądowej prawdy nie czynić słowem tekstu. Stan badań wskazuje, że interpretatorzy różnych orientacji wpadają w tę pułapkę wielorako fragmentarycznej twórczości mistrza przemilczeń.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad *Zwolonem*. W świecie tego dramatu – nie tylko w subiektywnej opinii Wacława – „takie wszystko ciasne, / Szpitalne, niedostate – tak zapalnie nudne / I suchotniczo wściekle [...]”⁴, że za słuszną ocenę rzeczywistości trzeba uznać wyznanie Króla: „Widziałem szkarady, / Nie, gorzej, płaską widziałem pustotę [...]”⁵. Ale monologia przedstawiająca „tłum-pustek – ciszy-wrzwawę samotniczej” opatrzona została wyjaśnieniem ukierunkowującym dość jasno historiozoficzną ocenę: „[...] głoszę o tej awanturze / [...] / Gdzie huczeć będą, jak

³/ C. Norwid *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999, s. 81.

⁴/ C. Norwid *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1970, t. 4: *Dramaty*, s. 75. W dalszym toku pracy publikację tę przywołuję skrótem PW. Następujące po nim cyfry oznaczają: rzymska – tom, arabska – stronę.

⁵/ Tamże, s. 69.

Roztrząsania i rozbiory

przelotne burze, / Lud, urzędnicy, dwór i Król Jego”⁶. To te wymienione bezimiennie społeczności i postaci wyzbyte indywidualizmu należą do tymczasowości – potwierdza to wizja tytułowego bohatera. Sam Zwolon natomiast tylko pozornie jawi się jako człowiek bezradny, należący do świata nieuchronnie obracającego się w przeszłość. Przypomnijmy: M s z a - w i e c z n a, czyli trwająca w historii tajemnica Golgoty dokonuje się poprzez takie indywidualia, jak: Sokrates, Kolumb i Sobieski, jak Zwolon, Krakus czy syn Aleksandra z Epiru, bo

Człowiek jeden zwycięży i wygra.

Wygra często po wiekach, ale wygra!

I nie będzie przy takowej Golgoty stopach zapłakanej matki jednej ani szlochającej Magdaleny, ani zaszlego krwią księżycy, ani ciemności otchłannej firmamentu – i będzie czczość wielka pustki doczesnej naokoło walczącego męża – ale on wygra jak Sokrates – wygra jak Kolumb – bo wygra jak Bóg.⁷

Myślę, że romantyczny epistolograf tekstem broni się przed przypisaniem mu katastroficznego pesymizmu i pośrednim zamknięciem myśli chrześcijańskiej w kategorii mialkości.

Zasadniczy zrąb pracy Wiesława Rzońcy stanowią analizy tekstów Norwida i Witkiewicza, zestawione na podstawie obecnych w nich symboli i motywów albo poruszanych problemów. I tak, rozważania o pracy prowadzone są na podstawie *Promethidiona* i *Szewców*; zagadnienia mowy, milczenia i pisma omówione w oparciu o ten sam dramat Witkacego i – zasadniczo – Norwidową rozprawę pt. *Milczenie*; temat nudy wymógł ponowne pojawienie się w centrum uwagi badacza Witkiewiczowskiego arcydramatu, któremu towarzyszył obraz z *Quidama*; opowiadanie pt. *Tajemnica lorda Singelworth* skrzyżowane ze szkicem *O brudzie* przywołało wątek wskazany tytułem tekstu Witkacego; *Wariat i zakonnica* oraz *Nerwy* wraz z *Assuntą* stanowiły podstawę badania symboliki krzyża; ogłód zjawiska oryginalności umożliwiła lektura noweli *Ad leones* i rozprawy ze zbioru *Nowe formy w malarstwie*; wątek muzyki i kobiety towarzyszącej artyście zobrazowały teksty *Sonata Belzebuba* i *Fortepian Szopena*.

Zaskakuje nieco metoda przeprowadzania niektórych zbliżeń i niejednokrotnie tradycyjny w praktyce (niezgodny z wcześniejszymi deklaracjami) sposób określania koncepcji obu autorów, polegający na odwoływaniu się do innych ich tekstów. Zatem dzieło Norwida jest samo dla siebie interpretacyjnym kontekstem – choć nie tak gruntownie badanym, by pozwoliło wyłonić pełny obraz omawianych zjawisk, żywych w Norwidowym dziele. Podobnie rzecz się ma ze sposobem czytania Witkacego. W takiej sytuacji nasuwa się pewna wątpliwość. Rzońca uparcie zaprzecza metodzie odwoływania się do światopoglądu twórcy jako głosu cieszącego się najwyższym autorytetem w dziedzinie interpretacji. Gdzie „znajduje się” ów światopogląd twórcy, jeśli nie jest wypowiedziany w sztuce artysty?

^{6/} Tamże, s. 32, 31.

^{7/} C. Norwid *List do J. Kuczyńskiej* [Paryż, jesień 1862], PW, IX, s. 60.

A jeśli z niej właśnie odczytać można myśl pisarza o rzeczywistości, np. o pracy (zob. rozdz. I), to bezzasadne byłoby teoretyczne odżegnywanie się od negowanej procedury – bezzasadne wobec praktyki *Projektu komparatystyki dekonstrukcyjnej*, w którym twórczość i Norwida, i Witkacego traktowane są jako względne całości. Oczywiście, w spojrzeniu takim brak konsekwencji, czego jaskrawym dowodem – poza rozdziałem IX studium – jest motto zaczerpnięte z pism romantycznego epistolografa: „Człowiek jest nicłość!” (s. 19).

Dekonstrukcjonizm, rozbijając całości utworów i przesuwając akcenty znaczeń w tekście, lekceważy uznane w nim centra, a tym samym „zmusza [...] do wzięcia pod uwagę tego, co w dziele uważano za marginalne i w tradycyjnym rozumieniu słowa przypadkowe” (s. 152). Tyle założenia. Nie sądzę jednak, by możliwe było wydobywanie całej diabolicznej genialności znaczeń *Sonaty Belzebuba* na gruncie nie-nowatorskiej sztuki interpretacji bez przywołania tak zasadniczych dla dramatu wypowiedzi, jak swoiste proroctwo bohatera:

Jedziemy na ostatnie wszechświatowe tournée, a potem koniec z Belzebubem.⁸

Jaka wizja Witkiewiczowskiego tekstu pozwoli za marginesowe uznać absolutnie generalne – jak sądzę – stwierdzenia tytułowej postaci:

Gdyby nie zło, nie byłoby nic ani nawet twojej ciotki.⁹

Wydaje się, że czytelnik skupiający swoją uwagę na takich fragmentach dzieła rzeczywiście może odkryć sensy w swojej wadze podobne do tych, jakie mieści w sobie obraz ruiny w Norwidowej mentalności – tyle że ruiny tej nie da się uznać za obraz dekonstrukcji (por. s. 26).

„Patrz!... oto i Ruinę nawet popsować można!”

[...]

„...Zaprawdę – Ruina
jest całością! [...]”¹⁰

W ramach prezentowanych analiz ich autor wypowiada ogólne twierdzenia dotyczące myśli i – o dziwo – intencji Norwida. Niektóre z nich wywołują zdziwienie, jak choćby sąd: „Antyromantyczność postawy Norwida polegała na tym, że czyn został przez niego zakwestionowany – jako działanie momentalne” (s. 41). Tymczasem praca i czyn nawet w samym *Promethidionie* nie tworzą pary pojęć antynomicznych, słowo bowiem „jest c z y n u t e s t a m e n t e m”, więcej: „takie tylko słowa są potrzebne i takie tylko zmartwychwstają czynem”¹¹, które mieści w sobie

^{8/} S. I. Witkiewicz *Dzieła wybrane*, t. 5: *Dramaty*, cz. II, Warszawa 1985, s. 483.

^{9/} Tamże, s. 458.

^{10/} C. Norwid *Rzecz o wolności słowa*, PW, III, s. 617.

^{11/} C. Norwid *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, oprac. S. Sawicki, Kraków 1997, s. 101.

owa gnomiczna definicja. Budzi niepokój autorytatywnie formułowane przekonanie badacza dotyczące zagadki niezrozumienia autora *Rzeczy o wolności słowa* przez siebie współczesnych. Problem ten bywa wciąż na nowo dyskutowany i zapewne nigdy nie zyska odpowiedzi zadowalającej wszystkich nim zainteresowanych. Zdaniem badacza, który nie pozostawia miejsca na wątpliwości, Norwid miał się dopuścić apoteozy ludu, za którą przyszło mu zapłacić zepchnięciem na margines życia literackiego aż po wydarzenie w Domu św. Kazimierza pod Paryżem z 23 maja 1883 roku. I jeszcze jedna – jak sądzę – bardzo istotna sprawa: romantyczny antagonistą romantyków w swoich pismach obciążonych myślą antropologiczną dał obraz człowieka, który jest psychofizyczną jednością. Norwid na przekór ulaurowanym wielkoludom – nie twierdzą, że intencjonalnie – podkreślał materialny wymiar ludzkiego bytu – nobilitowany, uświęcony nawet przez Wciele nie. To oblicze Chrystusa – „spoconą twarz człowieka na szubienicę idącego”¹² – otarto fartuchem, gdy Bóg w ludzkim ciele dokonywał odkupieńczej Paschy. On sam – w przemyśleniach romantycznego poety i sztukmistrza – w sakramentach sprawia, że ludzie przyjmują „B o g a w e w n ę t r z n o ś c i s w e, s e r c e m i j ę z y k i e m”¹³. „[...] mi potrzeba materii, żeby nie być fałszywym człowiekiem”¹⁴ – czytamy w pismach korespondenta Marii Trębickiej. Nie znaczy to jednak – jak chce Rzońca – że Norwid odwrócił romantyczną opozycję tak, by „materia zdominowała Ducha” (s. 42). Myślę, że z dzieła autora *Harmonii* wypływa wizerunek ideału, który polega na równowadze pierwiastków bytowych – w samym człowieku i w rzeczywistości wobec niego zewnętrznej, stąd „całym sobą” znaczy dla Norwida „sumieniem, sercem, żołądkiem, nerwami, frakiem”¹⁵...

Z ducha najbardziej oryginalną częścią przedstawionej pracy okazuje się – mojej lekturze rozprawy – „postmodernistyczne przemieszanie postaci literackich” (rozdz. IX). Manewr ten wprowadza bohaterkę *Onych* Witkiewicza w Norwidowy świat *Pierścienia Wielkiej-Damy*. To ciekawa „wolna gra na tekście” w przestrzeni synchronicznie traktowanej literatury, rozumianej jako łańcuch pism bez granic. Trudno mówić o naukowej wartości podobnych działań, nie oceniając metody, która je usprawiedliwia, a która każe dyskutować o samej możliwości istnienia nauki. Wypada więc postawić pytanie: czy wobec dzieła Witkacego i pism Norwida przedstawiona propozycja badawcza przynosi poznawczy sukces? Autor, pamiętając o deklarowanej przez dekonstrukcjonizm „niezgodności z samym sobą” (s. 226), dokonuje całościowego sumowania wyników analiz, twierdząc, że obaj twórcy zyskali na tym swoistym dialogu: „Witkacy okazał się niepodobny do wizerunku Witkacego-awangardysty” (jako ironista, ultraromantyk i dekonstruktor postromantycznego patosu właściwego tekstom autora *Stygmatu*). „Norwid zaś niepodobny do Norwida-romantyka” jako niechętny masie ludzkiej poeta nudy, sięgający po

^{12/} C. Norwid *List do M. Trębickiej* [Paryż, s. poczt. 28 sierpnia 1857], PW, VIII, s. 320.

^{13/} C. Norwid *List do K. Górskiej* [Paryż, s. poczt. 19 maja 1862], PW, IX, s. 36.

^{14/} C. Norwid *List do M. Trębickiej* [Nowy Jork] 20 października [1853], PW, VIII, s. 197.

^{15/} C. Norwid *List do A. Cieszkowskiego* [Paryż, listopad 1850], PW, VIII, s. 111.

groteskowość w ujęciach romantyzmu, wprowadzający elementy erotyki sakralnej i postać hermafrodyty, przeciwny zaistnieniu miłości w dziele, objawiający ponowoczesny stosunek do wykreowanych przez siebie postaci. Tyle sam autor o owych własnej analitycznej lektury.

Postrzegam pracę Wiesława Rzońcy przede wszystkim jako tekst tworzony – świadomie lub nie – z Norwidową wizją odbiorcy, ponieważ czytelnik rozprawy zmuszony jest niemal na zasadzie wyzwania w toku percepcji studium wchodzić w dialog z autorem. Może czuć się również głęboko intelektualnie poruszony bogactwem interpretacyjnych tez, twórczym stosunkiem do dzieł literackich, w nowy sposób odczytaną problematyką, odnajdywaną zwłaszcza w dramatach autora *Wariata i zakonnicy*. Rozprawa ta każe badaczom zupełnie osobiście szukać odpowiedzi na fundamentalne dla nich pytania, dotyczące sensu i celu własnych działań, możliwości istnienia naukowej refleksji o literaturze, a przede wszystkim samej istoty dzieła literackiego i granic interpretacyjnych możliwości. Zatem: rzetelny kontakt z tym studium wytwarza bardziej świadomy stosunek do utworu – również w zakresie aksjologii i, chciałabym powiedzieć, etyki myśli literaturoznawczej. Wydaje się więc, że postmodernistyczny tekst wymusza komunikację, a zatem podtrzymuje czy stwarza międzyosobową więź, na przekór tezom filozofii, z której wyrasta. Spełnia zatem najbardziej humanistyczne zadanie.

Dorota KLIMANOWSKA CSSF

Anna ŁEBKOWSKA

Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?

Jakie są wybory lekturowe współczesnych fikcjologów?¹ Czym się w tych wyborach kierują? Czy w ogóle można tu mówić o wyrazistych i zarazem wspólnych fascynacjach?

Zawieszając problem miejsca i statusu teorii fikcji² w dzisiejszej przestrzeni literaturoznawczej³ i zostawiając tego typu kwestie na inną okazję, najłatwiej odpowiedzieć, w sposób zalecający się najmniejszą dozą ryzyka, tak oto: czytają po prostu wszystko. I – odpowiedź taka, choć, rzecz jasna, mało atrakcyjna w swej banalności – nie byłaby całkowicie bezpodstawna. Albowiem rzeczywiście znaleźć tu można przykłady typowe i oczekiwane, w szczególności zaś tradycyjnie już zaliczane do kanonu arcydzieł; a zatem od literatury pastoralnej a także od Cervantesa poczynając, poprzez Daniela Defoe, Jane Austen, Charlesa Dickensa i klasyczną powieść realistyczną z Balzakiem i Tolstojem na czele, po anty-powieść francuską, Borgesa i Nabokova, Kunderę, Pynchona, Calvino⁴ – listę można by wydłużać, ale już nawet na jej podstawie dają się dostrzec pewne skłonności. Dla jasności obrazu dodać jednak trzeba, że znaleźć tu też można lektury dobierane na chybił trafił – i to z premedytacją tę przypadkowość podkreślające – jak łatwo się domyślić, po to,

1/ Mam tu na myśli ostatnie dwie dekady XX wieku (za granicą).

2/ Problematyce tej poświęcam jeden z rozdziałów przygotowywanej do druku książki *Miedzy teoriami a fikcją literacką*.

3/ Posługuję się tu bliską mi i trafnie oddającą sytuację nauki o literaturze metaforą Edwarda Balcerzana. E. Balcerzan *Jak starzeje się literaturoznawstwo*, „Teksty Drugie” 1992 nr 6, s. 7.

4/ Odnaleźć tu też można sporadyczne nawiązania do kanonu literatury polskiej, na przykład do Gombrowicza u G. Currie *The Nature of Fiction*, Cambridge 1980, czy do *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza u Doleżela (L. Doležel *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore 1998).

by poświadczyć uniwersalność własnej teorii. Oczywiście, zgodnie z duchem epoki pojawiają się także utwory całkowicie spoza kanonu, te z kolei zazwyczaj są tak dobrane, by nie burzyć ogólnie przyjętych przekonań na temat statusu fikcji literackiej⁵.

Ponadto nawiązania do pewnych dzieł funkcjonują niekiedy jako jednoznaczne sygnały-etykiety z góry wiadomych zagadnień, ponawiane w tym samym kształcie. Takie powielane pytania-żetony zmieniają się wraz z przemieszczeniem problemów tworzących centrum zainteresowań. A zatem, tak jak onegdaj rozważania o kompletności świata fikcji sygnowane były pytaniem: „Ile dzieci miała lady Makbet”, tak w bliższych nam czasach – zwłaszcza przy roztrząsaniu statusu emocji towarzyszących obcowaniu z fikcją – z reguły pada pytanie: „Dlaczego martwimy się losem Anny Kareniny?”. I choć częstotliwość tego pytania-etykiety jest dla dzisiejszego namysłu nad fikcją znamionna, jednak nie te kwestie będą mnie tu interesować.

Oczywiście, gdy mowa o wyborach lekturowych, trudno nie poruszyć problemu w sytuacji takiej zasadniczego, mianowicie, sposobu traktowania literatury w duki dyskursu teoretycznego. Perspektywa taka pozwala grupować po jednej stronie, po pierwsze, tych, którzy budują systemy niejako samowystarczalne, w nikłym stopniu ilustrowane utworami, wątlą linią przyczepione do paru konkretów-zdań wziętych z literatury. Wówczas to, w istocie, funkcjonuje ona jedynie jako źródło poręcznych przykładów⁶. I po drugie, tych, którzy swoje koncepcje egzemplifikują z pomocą zaproponowanej – jako wzorcowej – analizy (np. Doležel, Riffaterre, Genette, Cohn i in.⁷). Po tej więc stronie plasują się badacze darzący teorię (jako taką) dobrą wiarą i zaufaniem, i zarazem uczeni, których rozprawy mają być – zgodnie z ich założeniami – instrukcją analityczną. Natomiast po drugiej stronie sytuują się ci, którzy uzależniają własne teorie od zabiegów dokonywanych na fikcji przez samą literaturę, czy przynajmniej takie stanowisko deklarują.

A zatem, jeden biegun zamieszkuje ci, którzy pieczołowicie przygotowują instrumentarium, sprawdzając jego funkcjonalność i przydatność na wybranych, dobrane dopasowanych przykładach; drugi biegun zasiedlają ci, którzy – udowadniają lub usiłują udowodnić, że ich świadomość fikcjologiczna odnawia się w kontakcie

^{5/} Tak dzieje się w książce McCormicka, z upodobaniem sięgającego poza literaturę europejską czy amerykańską i wykorzystującego – jak sam przyznaje – mało znane w szerokim obiegu utwory koreańskie i japońskie, co zresztą nie przeszkadza mu udowadniać, jak fikcja literacka wymusza konieczność przeformułowania podstawowych pojęć filozofii. Peter J. McCormick *Fictions, Philosophies, and the Problems of Poetics*, Ithaca and London 1988.

^{6/} Jak u np. Kendalla L. Waltona *Mimesis as Make Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge. Mass. 1990, czy u Ruth Ronen *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.

^{7/} M. Riffaterre *Fictional Truth*, Baltimore and London 1990; Gerard Genette *Fiction et diction*. Paris 1991; Lubomir Doležel *Heterocosmica...*; Dorrit Cohn *The Distinction of Fiction*, Baltimore 1999.

z literaturą. Przedstawiciele drugiego bieguna, upatrując w fikcji życiodajnej mocy, czerpać z niej pragną wieczną młodość i sens istnienia. Nic też dziwnego, że dla ich wyborów znacznie bardziej przydatna w swej mocy rewitalizującej okazuje się literatura daleka od tradycyjnie pojmowanego realizmu, ujawniająca własną samowiedzę i zarazem nicująca własny wymiar fikcjonalny, aniżeli ta, która traktuje wymiar ów jedynie na zasadzie wyznaczanego przez ramy gatunku paktu z czytelnikiem. Wszystko to nie oznacza zresztą, że fascynacja tym typem literatury nie pojawia się w obozie pierwszym.

Tak więc, fikcja ma pełnić tu funkcję żywicielki i uzdrowicielki własnej teorii⁸. W szczególności zaś fikcja narracyjna, a zwłaszcza fikcja powieściowa⁹, przede wszystkim zaś metafikcja, która z tych właśnie względów staje się powracającym leitmotivem niniejszego artykułu. Ponadto przyjmowana w teoriach perspektywa historycznoliteracka często z premedytacją ograniczana bywa przez obiektyw nakierowany na współczesność. Zależności między fikcją a jej teorią na tym właśnie terytorium sprawiają wrażenie najsilniejszych. Dla niektórych zresztą zjawisko to bywa nieco niepokojące.

Niekiedy wręcz odnosi się wrażenie, iż twórcy teorii obawiają się, że ich koncepcje nie obejmą swymi skrzydłami zmian zachodzących w literaturze; jakby lękali się, że to, co wyłamuje się z jej trzonu zasadniczego, wymknie się im spod opieki i kontroli. Odwrotnie więc niż w teorii Ingardena (nieco nadmiernie z tego powodu dezawuowanej, także przez tych, którzy z niej korzystają, jak chociażby McHale¹⁰), to, co w myśl jej założeń tworzyło jeszcze formy pograniczne, co mieściło się na obrzeżach literatury, acz określanych tak przez wzgląd na naruszanie dotychczasowych zasad, dziś znajduje się z reguły w centrum zainteresowania uczonych. Ale też – jak wiadomo – pojęcie istoty literackości uległo rozmyciu. I to

^{8/} Trawestuję tu znany tytuł artykułu Johna Hillisa Millera *Krytyk jako gospodarz/ żywiciel*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opr. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

^{9/} W tym miejscu konieczne są tyleż oczywiste, co niezbędne zastrzeżenia. Trudno przecież nie pamiętać o nieuniknionym problemie, który musi się w sytuacji takiej pojawić, o problemie trafnie skonstatowanym swego czasu przez Michała Głowińskiego w następujący sposób: „możliwości danego języka stają się więc współczynnikiem teorii” (M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Powieść młodopolska. Studia z poetyki historycznej*, Warszawa 1969, s. 18. Zależności tego typu na interesującym nas terytorium ujawniają się przecież wyjątkowo wyraźnie. Zwłaszcza na gruncie anglojęzycznym termin „fikcja” cechuje się specyficznym zakresem semantycznym i ma co najmniej podwójne znaczenie; co więcej – jak wiadomo – zazwyczaj obejmuje przede wszystkim prozę fabularną, siłą rzeczy więc łączy się z powieścią właśnie. Stąd także – przecież trudno temu zaprzeczyć – bierze się miejsce powieści w tych rozważaniach. Przyznać jednak trzeba, że twórcy dzisiejszych teorii są zarazem ograniczeń tego rodzaju w pełni świadomi, często też – choć nie zawsze – właśnie przez wzgląd na zależności językowe bądź precyzyjnie definiują używane przez siebie pojęcia, bądź celowo tą wieloznacznością grają.

^{10/} B. McHale *Postmodernist Fiction*, New York 1987.

poniekąd za sprawą samej literatury. Co więcej, obecna w dzisiejszej refleksji nie-przeparta potrzeba odnalezienia się w konstrukcjonistyczno-panfikcyjnych bezgraniczach stymuluje widoczną fascynację relacjami między fikcją a niefikcją i zarazem w wyraźnym stopniu przyczynia się do zainteresowania obszarami nierozstrzygalnymi: w zależności od nastawienia badawczego – bądź w nierozstrzygalności atrakcyjnymi, bądź, odwrotnie – domagającymi się działań delimitacyjnych.

Tu właśnie z całą mocą uwidacznia się wyzwanie numer jeden współczesnych teorii; fakczny problem ujawniający się, między innymi, w przekonaniu o wspólnotocie fikcyjności łączącej wszystkie dyskursy. W sytuacji gdy nicowanie granic fikcji (w różnych ich rozumieniach) nabiera rangi niemal nadrzędnej dyrektywy badawczej, niezależnie od faktu po stronie jakiej orientacji opowiadają się poszczególni uczeni, wtedy jednym z chwytów tu stosowanych staje się zabieg polegający na tym, że do tekstów w ogólnym odczuciu, w myśl powiedzmy: społecznych przekonań, uznawanych za niefikcyjne, stosuje się miarę fikcji literackiej. Wówczas w tle przemyka się cień myśli dekonstrukcyjnej, niekoniecznie zresztą właściwie zinterpretowanej. Przykładami nasuwającymi się tu w sposób bezsporny i rzeczywiście niosącymi w sobie podwójność odczytania, czy właśnie: nierozstrzygalność, są, rzecz jasna, teksty filozoficzne. Ale trzeba przynajmniej zaznaczyć, że znacznie częściej tekstami w ten sposób testowanymi, a więc tymi, które stały się swoistym probierzem pozwalającym na sobie sprawdzić możliwości udowodnienia bądź fikcyjności, bądź, odwrotnie, faktu, że zaliczyć je trzeba do – mówiąc tradycyjnie – opowieści o prawdziwych zdarzeniach, są historie chorób pacjentów, opisywane przez Freuda¹¹.

Jakie zatem jeszcze miejsca w literaturze pełnią rolę stymulatorów?

Przypomnieć tu trzeba przede wszystkim o upodobaniach gatunkowych, wśród których pozycję lidera zajmuje, wspomniana już, narracja powieściowa, a w szczególności odmiany sprzyjające formom pogranicznym, jak: autobiografia, autofikcja, biografia i, bodaj najchętniej nicowana, powieść historyczna – zwłaszcza zaś jej odmiana współczesna, a więc, jak chce Linda Hutcheon¹², metafikcja historyograficzna. Wybór takich właśnie form gatunkowych wynika w prostej linii ze zwrotu ku temu, co nierozstrzygalne. Nic zatem dziwnego, że formy te szczególnie interesują także obrońców autonomii i rzeczników dbałości o jasne podziały, podobnie zresztą jak przedstawiciele wszystkich niemal orientacji i obozów cechuje wyczuwanie na wszelkiego rodzaju sygnały fikcyjnej samowiedzy.

Co najistotniejsze: otóż zwłaszcza w – wspomnianym już – nastawieniu na współczesność wyraźnie widać zainteresowanie tymi obszarami, które opierają się dotychczasowemu porządkowi nakładanej nań teorii. Tego typu terytoria, a raczej szczeliny i uskoki, okazują się obiektem fascynacji i – niekiedy przynajmniej –

^{11/} Na ten temat por. polemikę D. Cohn *The Distinction of...*

^{12/} L. Hutcheon *Poetics of Postmodernism*, New York 1988, i teje *The Politics of Postmodernism*, London 1989.

służyć mają jako miejsca zjednoczenia teorii i praktyki. Z kolei samo nachylenie w stronę prozy postmodernistycznej, bezsporne i ewidentne, nie powinno jednak przesłaniać faktu, że dążeniem naczelnym jest tu najczęściej stworzenie teorii ogólnej, ujmującej całą fikcję; choć nastawionej – powtórzmy – na punkty dlań newralgiczne. Trudno nie przyznać, że dzisiejszy namysł został niejako sprowokowany przez prozę postmodernistyczną, że w istocie jej – jak chce McHale: „mglisty charakter sfery ontologicznej”¹³ – walczy do sytuacji tej się przyczynił.

To przecież ten typ prozy zagwarantował nie tylko karierę, ale jednocześnie oddziałal na polemiczne zawirowania wokół teorii możliwych światów i rzeczywistości inspirowe zdecydowaną większość współczesnych koncepcji. Przy takich nastawieniach nie zaskakuje też uprzywilejowana pozycja metafikcji historiograficznej, która nie tylko kumuluje w sobie kilka naraz rozumień pograniczności; gdyż, po pierwsze, obnaża problem tożsamości bądź różnicy między historią i fikcją, po drugie, jako nowa odmiana gatunkowa aktualizuje kwestię pogranicza w sferze genologii, po trzecie – uwydatnia spięcie dwóch potęg: fikcji i narracji, ale ponadto ujawnia, dzięki – między innymi – tym chwytom, powieściową samowiedzę. Gdy jeszcze dodać do tego fakt, że ta właśnie odmiana gatunkowa zmusza do stawiania pytań o heterogeniczność bądź jednorodność fikcyjnego świata, wówczas okaże się, że spora część miejsc problematycznych, miejsc poszukiwanych tu się w istocie znajduje. Na tym jednak nie koniec jej zalet. Następnym bowiem zjawiskiem – źródłem fascynacji – jest, by użyć jednego ze słów-kluczy współczesnych teorii, heterokosmiczność, a więc wielość i zarazem zróżnicowanie światów fikcyjnego uniwersum. Rzecz polega na tym, że prócz wszelkiego rodzaju sygnałów nierozstrzygalności szczególnie nęcające okazują się właśnie uniwersa ujawniające wielość projekcji i zarazem zwielokrotnienie to eksponujące. Tu znów metafikcja historiograficzna, choć przecież nie jedyna spośród form literackich konkurencyjnych pod względem repertuaru chwytów o wysokim stopniu atrakcyjności, z rywalizacji o względy uczonych wychodzi zwycięsko. Owa wielość światów okazuje się ekscytująca dla fikcjologów zwłaszcza w sytuacji, gdy współgra z maksymalną niekompletnością czy skrajnym niedookreśleniem. (Pomijam w tym momencie założenia teoretyczne związane z, najogólniej rzecz biorąc, niekompletnością światów fikcji, jak bowiem wiadomo – nie dla wszystkich taki sposób konstytuowania fikcyjnych przedmiotów jest oczywisty). Mocą pobudzającą cechują się także pęknięcia czy zderzenia między sylwicznymi „gotowymi przedmiotami” a spiętrzoną modalną fikcyjną rzeczywistością, sprzyjające efektowi „ontologicznej mglistości”.

Następnym miejscem – stymulatorem wyjątkowo często branym pod lupę przez uczonych, są wszelkie sygnały niemożliwości, logicznej sprzeczności, badane głównie na przykładach literatury absurdu bądź – rzadziej – science fiction. Tworzą one wyzwanie istotne nie tylko dla Eco czy Doleżela, nie tylko dla zwolenników literaturoznawczych teorii możliwych światów, choć tu bodaj najczęściej zainteresowanie to daje się zauważyć, ale także chociażby u Waltona, dla którego

^{13/} B. McHale *Postmodernist...*

sprzeczność w *Żaluzji* Robbe-Grilleta stanowi sygnał fikcjonalności. Niemożliwość we wszelkich jej rozumieniach, a więc jako konstrukcja świata oparta na zakłóceniu logicznej spójności, naruszająca potoczne przekonania o tym, co możliwe, czy wprost bazująca na absurdzie, łączy się ze znamienym dla perspektywy teoretycznej ponownym poszukiwaniem granic, ale tym razem granic możliwości samej fikcji. Jednym z głównych problemów, który porusza jej badacze, jest bowiem – właśnie przez nią oferowane – przekraczanie granic poznania, odsłonięcie, czy przynajmniej zwrot w stronę tego, co inaczej niemożliwe do odsłonięcia, na zasadzie zatem – ilustracyjnej nieco – próby przynajmniej uchwycenia nieuchwytności, przekraczania granic tego, co dostępne. Taki typ konstrukcji fikcji okazuje się jednym z argumentów w narastających ostatnio laudacjach na jej cześć (pomijam tu sprawę w końcu oczywistą, acz istotną, mianowicie sam fakt zagęszczenia chwytów tego rodzaju w literaturze XX wieku).

Co istotne, mimo sporego w końcu rozrzutu zainteresowań, pozostaje jednak wrażenie, że wszelkie niemal miejsca rozbudzające zaciekawienie i intensyfikujące badanie fikcji funkcjonują niczym pierwsza warstwa, spoza której widać następną, dobrze znaną i oczekiwaną, której obecność cechuje się magnetyczną siłą przyciągania, zmuszającą do badawczej koncentracji nad jej zjawiskami. Warstwę tę tworzą właśnie sygnały samoświadomości zdecydowanie najczęściej nicowane. Krótko mówiąc, metafikcyjna literatura, w szczególności modernistyczna a zwłaszcza postmodernistyczna, jest tu rzeczywistym źródłem inspiracji, źródłem, które ujawnia ograniczenia dotychczasowych teorii. Czyżby więc to podążanie tropem samoświadomości oznaczać miało, że tak naprawdę twórcy współczesnej refleksji chcą analizować jedynie zjawiska fikcjonalnej samowiedzy, czyżby teorie miały być – ukrywając ten fakt bądź ujawniając – jedynie teoriami metafikcji i to akurat w jej wydaniu wyłącznie postmodernistycznym? Rzeczywiście łatwo tu o grzech popadania w przesadną skrajność. Ale tak jak nadużyciem jest na przykład definiowanie prozy postmodernistycznej wyłącznie poprzez pryzmat jej samoświadomości, tak utożsamianie współczesnej teorii fikcji z teorią metafikcji wydaje się zjawiskiem nie tak znów zaskakującym, co nie oznacza jednak pełnej jego powszechności.

Rzecz jasna, w sytuacji takiej rodzi się pytanie: Czy tylko ta odmiana – wysoko go przecież obiegu, do jakiego zaliczyć trzeba metafikcję, literatura zatem, bądź co bądź, elitarna, ekscytuje uczonych? Otóż rzeczywiście, w większości przypadków w centrum zainteresowań usytuowany jest jednak kanon arcydzieł ze szczególnymi względami dla prozy samoświadomej. Ale jednocześnie daje się też tu zaobserwować typowe dla naszych czasów zacieranie granic między obiegiem wysokim a niskim, między tym, co elitarnie a tym, co masowe. I to nie tylko wśród znanych wszem i wobec przykładów, które lubi analizować Umberto Eco. Sztuka masowa bywa też eksploatowana przez tych, którzy lokują fikcję literacką w obrębie twórców niekoniecznie językowych, jak czyni to chociażby Walton. Co więcej, literatura tego typu pojawia się przede wszystkim w teoriach nastawionych na emocje czytelnika, ale zwłaszcza w modelach rozpatrujących fikcję w kontekście sztuki

Łebkowska Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?

w ogóle. Stąd na przykład mechanizmy „gry w udawanie” i emocji odbiorcy – by znów sięgnąć do teorii Waltona – demonstrowane są na przykładzie horroru (filmowego). Czyżby uczucia – nie wnikając, czy mają one charakter *quasi*-emocji, czy też nie, a tu właśnie bije główne źródło sporów wokół tej teorii – wzbudzone przez „Zielony szlam” ścigający widza z ekranu – ulubiony przykład autora *Mimesis as Make Believe* – miałyby być jakiś nadrzędnym typem emocji wywoływanych przez dzieło? Czy zatem analiza afektów wywoływanych przez horror, opartych na fikcyjnym oczywiście niwelowaniu dystansu (widz nie odczuwa wszak litości i trwogi tak, jak miał je odczuwać, śledząc losy np. Antygony, ale fikcyjnie boi się „Zielonego szlamu”, który z ekranu fikcyjnie go atakuje), dzięki takim przykładom miałyby zdominować sposób podejścia do emocji, czy emocje rozbudzane przez konkretne gatunki tegoż obiegu miałyby wyznaczać nowe kierunki w namyśle nad fikcją? Nowe podejście do przeżycia estetycznego? Walton nie sugeruje aż tak wyraźnego stanowiska, ale upodobanie, z jakim do tego właśnie przykładu powraca, jest zastanawiające.

Czy chęć wyjścia naprzeciw tendencjom znamienym dla współczesności, określanym zazwyczaj jako zwrot w stronę sztuki masowej, idzie zarazem w parze ze świadomością przebywania dotychczas w wieży z kości słoniowej? Od razu trzeba powiedzieć, że w istocie sięganie po tego typu przykłady łączy się raczej z typową dla naszych czasów skłonnością do zamazywania granic między tym, co wysokie a tym, co niskie, aniżeli z wyraźnymi preferencjami np. dla sztuki masowej. Jej obecność we współczesnych teoriach daleka jest od hegemonii. Wspomniany przed chwilą Walton czerpie przecież przykłady nie tylko z horroru, ale także z obowiązkowej tu *Anny Kareniny* czy z *nouveau roman*. Z kolei, sięgając do sztuk plastycznych, analizuje m.in. obrazy Picassa. Należałoby tu więc mówić o świadomej niechęci do selekcji, o celowym uobecnianiu wszystkich obiegu. Ponadto, zdecydowanie jednak panuje tu przecież skłonność odwrotna, mianowicie – omówiona przed chwilą predylekcja do apoteozy literatury niełatwej w odbiorze, jaką jest metafikcja, skłonność do stawiania jej właśnie na piedestale, m.in. światopoglądowo-etycznym.

Co z innymi zmianami w literaturze, a raczej: co dzieje się na jej pograniczach z innymi sztukami, zwłaszcza ich nowymi odmianami (problemu granic, jak wiadać, nie da się wyminąć)? Jak w sytuacji, gdy napierają nowe technologie, odnajduje się refleksja nad fikcją? Jak wygląda problem multimedialności, a przede wszystkim rzeczywistości wirtualnej, a szczególnie komputerowego hipertekstu¹⁴, komputerowych symulacji, a zwłaszcza komputerowej powieści interakcyjnej? Dla niewtajemniczonych: chodzi tu o tak zorganizowany zestaw tekstów, tworzących właśnie hipertekst, które mogą być dowolnie, choć jednak w sposób ograniczony – w ramach bowiem hipertekstu – wybierane i zestawiane przez odbiorcę. Z kolei konstytuująca się na tym gruncie powieść interakcyjna cechuje się

^{14/} Nie chodzi tu – rzecz jasna – o znaczenie, jakie temu terminowi nadał przed laty Genette.

przede wszystkim tym, że jej ścieżki zdarzeń mogą być dowolnie przez odbiorcę rozwijane. Czy ten typ fikcji, też przecież łączący się ze sztuką masową, jest w teoriach obecny, zwłaszcza że tu w szczególności należałoby mówić o zacieraniu granic między obieganiami?

Otóż, z wolna zaczyna się w nich pojawiać, choć może jeszcze nie na tyle intensywnie, by zmienić diametralnie ich krajobraz. Być może – zmiana taka okaże się sprawą niedalekiej przyszłości, podłoże zostało już bowiem niezłe przygotowane. Świadczy o tym m.in. fakt, że te zwłaszcza teorie, które na mapie fikcjologii cieszą się największym powodzeniem, których moc oddziaływania na pozostałe należy do najsilniejszych, osiągają swój sukces – wśród wielu innych powodów – także i dlatego, że to one właśnie oferują na tyle szeroką formułę, iż nowe technologie wraz z hipertekstem i cyberprzestrzenią mogą się tu zmieścić. To w tych teoriach bowiem, a mianowicie, zwłaszcza w teoriach możliwych światów czy w Waltonowskiej „grze w udawanie” tkwi wyjątkowo silny potencjał, zdolny, jak sądzę, sprostać rozwijającym się odmianom, łącznie z rezygnacją (jak u Waltona) z pojmowania fikcji jako tworu przede wszystkim językowego. Ponadto obserwowany w dzisiejszych teoriach zwrot w stronę estetyki, ale zwrot pojmowany jako konieczność rozważania literatury w powiązaniu z innymi sztukami, a zwłaszcza zwrot w stronę tego, co nieco ogólnikowo nazywane bywa praktykami kulturowymi, także temu rozszerzeniu pola zainteresowań służy i zarazem – czego przecież nie sposób nie zauważyć – jest po trosze również efektem ekspansji nowych technologii. Przewijający się u Bannet, Ryan i innych problem wirtualnej rzeczywistości świadczyć może – przy okazji – o wzajemnej inspiracji terminologicznej. Znow zaś można by powiedzieć, że teorie fikcji odnawiają się dzięki obiektowi swych badań.

Inspiracje są tu więc obopólne, jednocześnie ze strony teoretyków hipertekstu, którzy wskazują na atrakcyjność własnego pola badawczego, dosłuchać się można sugestii zachęty, na zasadzie: co powinni czytać badacze literatury, na jakich to zalecających się wdziękami zjawiskach powinni skupić uwagę teoretycy fikcji itd. Trudno tu natomiast mówić o całkowitym zawojowaniu współczesnej fikcjologii przez hipertekst. Co więcej, na terytorium refleksji nad hipertekstem – rozbudowującej się w szybkim tempie – wykorzystuje się koncepty w teorii literatury niezłe zadomowione, rzec by więc należało, że oswaja się nowe technologie za pomocą dobrze znanych pojęć – jak na przykład „dzieło otwarte” – w sensie, jaki temu pojęciu nadał przed laty Umberto Eco; analizuje się powieść interakcyjną za pomocą teorii czytelniczego odzewu, ciesząc się z możliwości nieco innego (choć czy rzeczywiście nowego?) spojrzenia na problem nadawcy i odbiorcy. Ale Ecowskie „dzieło otwarte”, a zwłaszcza jego odmiana: „dzieło w ruchu”¹⁵, które spełniało się jako metafora epistemologiczna, jako odzwierciedlenie stanu teorii poznania, czy jeszcze inaczej – analogon, ilustracja świadomości epistemologicznej z jej kwestionowaniem np. zasady przyczynowości, logiki dwuwartościowej itd., itd. – jako ce-

^{15/} Oczywiście chodzi tu o konstatacje Umberto Eco z książki *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Olesiuk, Warszawa 1973.

Łebkowska Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?

chami głównymi – dziś jednak chętniej (trzeba jednak powtórzyć: teoria Eco jest tu obecna) wypierane bywa przez podejścia innego typu. Najbardziej wyraziste, choć często skrajne, acz z kolei idące z duchem czasu, są tu – jak już łatwo przewidzieć – opcje sterowane przez perspektywę ideologiczno-polityczną. Perspektywa ta przyczynia się do faktu, że rzecznicy włączania hipertextu w obręb teorii fikcji, czasem nieco zbyt pośpiesznie i pobieżnie przekładając język sztuki na język polityki – ukazują, jak hipertext ucieleśnia w sobie idee polityczne nowego, wspańiałego świata całkowitej wolności, świata pozbawionego opresywności, narzuconej odbiorcy pod postacią na przykład jednolitej linearnej fabuły. Udowadnia się, co oczywiście rozbudza poglądy sceptyczne¹⁶, że tu właśnie w pełni może dojść do głosu wolna od wszelkich ograniczeń kreacja. Dla przykładu: przez Hillisa Millera właśnie taki typ dyskursu, d z i ę k i c e c h o m n a t u r y t e c h n o l o g i c z n e j¹⁷ i możliwościom wyboru gwarantującym antyopresywność, określony zostaje mianem demokratycznego. Prócz przejawów adoracji, sprowadzających – dodajmy – zarazem nowe powieściowe technologie do funkcji ilustracyjno-politycznych, podnoszone są też inne zalety, związane z nieco inaczej ustawioną perspektywą badawczą. George P. Landow, który usilnie odślania wdzięki hipertextu i powieści interakcyjnej, wykazuje, jak forma ta realizuje w sobie założenia współczesnych teorii – od Bachtina, poprzez Kristevą, Barthes’a, Derridę, Foucaulta, po Deleuze’a i Guattarię i wreszcie krytykę feministyczną, zwłaszcza w wersji Hélène Cixous. A zatem teoria literatury i fikcja komputerowa (przynajmniej w takiej odmianie) miałyby wspierać się wzajemnie.

W myśl tych koncepcji hipertext jednoczy w sobie cechy wyłącznie pozytywne: odzwierciedla i demokratyczną wielogłosowość i zarazem wolność wyboru (perspektywa polityczna jest dziś niestety trudna do uniknięcia); funkcjonuje niczym rhizmatyczne kłącze, co oczywiście ma mu dodać estymy, przyjmuje daleką od negatywnie konotowanego systemu formę sieci, jest modelem relacji intertekstualnych i, wreszcie, ucieleśnia w sobie wszelkie odmiany teorii nomadycznych. Usilne podkreślanie jego przymiotów służy przede wszystkim pośpiesznemu zasypywaniu czeluści, która otwiera się co krok, ujawniając – dla niektórych przynajmniej – widmo zagłady literatury. Zagłady dokonywanej między innymi właśnie przez ofensywę technologii. Ich rzecznicy prezentują – jak widać – stanowisko ugodowe i optymistyczne. By zagwarantować poczucie bezpieczeństwa i odsunąć katastroficzne wizje końca słowa drukowanego i książki w tradycyjnym kształcie, wydobywają miejsca wspólne, łącznie traktując terytorium literatury i hipertextu. By efekt ten osiągnąć, tłumią sygnały zagrożenia, nacisk kładąc raczej na zachowywaną tu ciągłość, symbiozę i rozwój nowych gatunków, głównie oparty na

^{16/} Por. np. Robert Markley *History, Theory, and Virtual Reality*, w: *Virtual Realities and Their Discontents*, ed. by R. Markley, Baltimore 1996.

^{17/} J. Hillis Miller *Illustration*, Cambridge Mass. 1992, za: George P. Landow *What's a Critic to Do?: Critical Theory in the Age of Hypertext*, w: *Hyper /Text /Theory*, ed. by G. P. Landow, Baltimore 1994, s. 14.

wzajemnych interferencjach, i wreszcie uwydatniają, wspomnianą już, atrakcyjność dla nowej postaci teorii literatury. O miejscach wspólnych niech poświadczy fakt, że jedna z gier nazywa się *create self* – wskazuje więc swą nazwą jeden ze współczesnych antropologicznych powszechników, ważny dla dzisiejszej teorii literatury, ale pozwala jednak zarazem usłyszeć tu niepokojący dźwięk zbanalizowanego żetonu.

Zostawiając na boku fakt oczywisty współobecności w takich sytuacjach głosów bądź przesadnie entuzjastycznych, bądź nadmiernie kasandrycznych, patrząc natomiast z pewnego dystansu na krajobraz dzisiejszej refleksji, trudno nie dostrzec faktu, że pewne cechy komputerowej powieści interakcyjnej mogą w istocie tworcom teorii fikcji wydać się pociągające. I rzeczywiście pojawiają się tu pewne sygnały nie tylko zainteresowania, ale i wyraźnej aprobaty. Po pierwsze, interakcyjne światy symulowane wabią swoim modelowaniem świata faktycznego, modelowaniem przy ciągłej możliwości wprowadzania zmian przez odbiorcę. (Tu zalet upatruje m.in. Bannet¹⁸), zwłaszcza że światy te konstruowane bywają na tych samych zasadach, na których buduje się symulacje dla np. badań naukowych. Znów zatem pojawia się ciągle żywy problem wszechobecnej fikcji, czy – mówiąc inaczej – syndrom nierozstrzygalności granic, tutaj w formie, by tak rzec, modelowo obecnych, co dla dzisiejszych teorii fikcji jest szczególnie atrakcyjne.

Prócz możliwości odnowionego – choć już nieco zużytego – spojrzenia przez fikcjologów na zależność między światem faktycznym a fikcyjnym, takiego, w którym zależności te pozbawione zostają piętna binarnej opozycji¹⁹, pojawiają się w wynajdywaniu zalet dwie opcje. Przedstawiciele pierwszej stawiają na nieograniczoną wolność, widzą plusy w mnożących się – danych do wyboru – zdarzeniach, cechach postaci, następujących po sobie wybieranych rozwiązaniach, delektują się ilością proponowanych ciągów zdarzeń – oczywiście, im ich więcej, tym lepiej. Podkreśla się tu z całą mocą, że „Interakcyjne symulowane światy nie są deterministyczne”²⁰, upajając się na przykład faktem, jak dzieje się w wypadku pewnych gier, że akcja przebiega dzięki posunięciom, które przypominają tradycyjny rzut kostką, przypadkowość zatem tu dominuje i – w myśl tych założeń – chwala jej za to... Dodać jednak trzeba, że przyznaje się zarazem, iż zazwyczaj zdarzenia czy cechy postaci, mimo uzależnienia od tych rzutów, zgodne jednak bywają z zasadami prawdopodobieństwa, chociażby psychologicznego. Na przykład instrukcja do, wspomnianej przed chwilą, znamienne zatytułowanej gry: *k r e o w a c s i e b i e*²¹ zawiera informacje umożliwiające konstruowanie osobowości zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa, zakładając jednak dowolność wszystkich pozostałych okoliczności. Krótko mówiąc, nacisk kładzie się tu na niedeterministycz-

18/ E. T. Bannet *Postcultural Theory. Critical Theory after the Marxist Paradigm*, London 1993.

19/ Istotne zwłaszcza dla Bannet.

20/ E. T. Bannet *Postcultural...*, s. 146.

21/ W ramach programu Atman, o którym pisze E. Tavor Bannet: *Postcultural...*, s. 146.

Łebkowska Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?

ny, nielinearny, maksymalnie otwarty charakter tego typu światów i zarazem gatunków, w których są konstruowane.

Natomiast przedstawiciele drugiej opcji, choć raczej zauważalni wśród teoretyków hipertekstu aniżeli w gronie sympatyzujących z nimi badacze fikcji literackiej, przesuwają punkt ciężkości w innym kierunku. Miast, z jednej strony, całkowitej przypadkowości, dającej, w ich przekonaniu, raczej poczucie zagubienia aniżeli, jak chcą niektórzy, pełnię kreacyjnej i artystycznej wolności, zarazem miast, z drugiej strony, narracji jednoznacznie linearnej wyławiają zalety w innym miejscu. Twierdzą bowiem, że kolejne wybory dokonywane przez odbiorcę wyzwalają go z poczucia chaosu i laski przypadku, dając możliwość własnej propozycji któregoś z zakończeń. Wybrane wersje, w całej ich możliwej wielości, choć oczywiście i niezaprzeczalnie podsyte brakiem ostateczności i tym samym pozbawione piętna całkowitej nieuchronności, za każdym razem zawierają w sobie perspektywę całościowości, rozwijają się ku jakiemuś zakończeniu, nawet jeśli tych zakończeń jest wiele (konstatacje *Poetyki* Arystotelesa – jak widać – nie straciły jeszcze całkiem swej mocy). I znowu musi się tu pojawić pojęcie otwartości, które jako współczesna kategoria estetyczna – przy całym swym bagażu znaczeń – okazuje się podstawowym sposobem opisu tego typu zjawisk. Ale – w moim przekonaniu – w grę wchodzi, w tym wypadku spośród wielu przecież jej rozumień – otwartość w innym nieco rozumieniu, pojmowana bowiem raczej tak, jak ją opisał swego czasu Italo Calvino. Otóż, autor *Niewidzialnych* miast analizuje współczesną „hiper-powieść” – choć mianem tym obdarza oczywiście teksty literatury jeszcze klasycznej, tj. drukowanej – określając ją jako *p o w i e ś c i o w ą e s e n c j ę* opartą na zasadzie badania potencjalnych możliwości *p o w i e ś c i o w e j m a t e r i i i t w o r z ą c e j m o d e l s i e c i i l u s t r u j ą c e j m n o g o ś ć m o ż l i w o ś c i*²² na zasadzie *w p r a w d z i e o t w a r t e j e n c y k l o p e d i i*, ale w istocie takiej, w której to właśnie ograniczenia są gwarantem wolności. Działania interakcyjne podporządkowane są ograniczającym właśnie regułom gry, regułom służącym – jak wiadomo co najmniej od Frye’a, by nie cofać się jeszcze dalej wstecz – bogactwu inwencji i poczuciu wolności. Atrakcyjność gatunku, jakim jest komputerowa powieść interakcyjna, tkwi także w tym, że nieustanne zapraszając czy wymuszając współpracę, odsłania swój poziom – jak chce Douglas²³ – meta-scenariusza, nie pozwalając odbiorcy zapomnieć o tym, że ma on do czynienia z gatunkiem komputerowym²⁴. A taka właśnie – obnażona – podwójna perspektywa jest dla uczonych wyjątkowo pociągająca.

^{22/} I. Calvino *Wykłady amerykańskie*, przeł. Anna Wasilewska, Gdańsk 1996, s. 106.

^{23/} J. Yellowlees Douglas, „How Do I Stop This Thing?": *Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives*, w: *Hyper /Text /Theory...*

^{24/} Pomijam tu innego rodzaju przykłady – jeszcze bardziej odległej od literatury rzeczywistości wirtualnej (audiowizualnej), która na tyle silnie symuluje realność, że niezbędne okazało się zamontowanie impulsów sygnalizujących jej fikcyjny charakter. Te zjawiska nie będą mnie tu jednak zajmować.

Powtórzyć jednak trzeba, że przesadą byłoby twierdzić, iż rzeczywistości wirtualne zdominowały całkowicie współczesny namysł nad fikcją, czy że hipertekst ma tu jakąś nadrzędną moc sterowniczą, ale narastające inspiracje i zależności będą – jak sądzę – nieuniknione. Co znamienne – obronę fikcji tworzonej w klasycznej technologii i laudację powieści interakcyjnej łączy podobna argumentacja i podobne funkcje przypisywane przedmiotowi swych badań, łączy też swoisty wyścig w okazywaniu mu admiracji.

* * *

Nastawienie wartościujące – mniej lub bardziej odslaniane – ujawniło się już dotychczas na tyle mocno, że pozostaje jeszcze spytać, choć odpowiedź wydaje się więcej niż oczywista – do jakiego typu literatury mniej chętnie się tu sięga i z jakich powodów? Otóż w sytuacji, gdy przyjęta zostaje perspektywa nie tylko – jak się rzekło – wartościująca, ale jednocześnie afirmująca fikcję jako taką, wówczas znakiem minus opatrzone bywają z reguły wszelkie sygnały jednoznacznej autorytarności. Zwłaszcza utopie, ze swoim idealnym, acz totalitarnym łańcem, nie mają tu prawa bytu. Nawiasem mówiąc, są w dzisiejszej literaturze niemal nieobecne – na równi z dysutopiami zresztą²⁵. Niechęci do utopii towarzyszy też czasami skłonność do odsuwania literatury mimetycznej, acz w jej najprostszym rozumieniu, tj. naśladowującej rzeczywistość. Te określone predylekcje znowu odsłaniają znamienne dla współczesnego namysłu nad literaturą nastawienie etyczne – stąd więc skłonność do wyłapywania wszelkich sygnałów natrętnej ideologii, przesadnego moralizatorstwa, autorytarności logocentrycznego patriarchatu, czasem doprowadzone do skrajności²⁶.

Gdyby jednak chcieć rzetelnie przedstawić topografię lektur fikcjologów, okazałoby się – a dochodzimy w ten sposób do problematyki przewijającej się już parokrotnie – że teren ten rzeźbiony jest przede wszystkim przez zainteresowanie dla wszelkich sygnałów ujawnionej literackiej samowiedzy. Niezależnie bowiem od różnorodności przytaczanych przykładów szala zainteresowania zdecydowanie prze-

^{25/} Ale nie do końca. Skoro mowa o światach symulowanych czy powieściach interakcyjnych, trzeba jednak podkreślić, że tu właśnie gatunki te się pojawiają. Właściwie należałoby powiedzieć, że utopie i apokaliptyczne dysutopie przeniosły się na terytorium sztuki masowej.

^{26/} Tego rodzaju skrajności widoczne są w – inspirowanych przez wynaturzoną interpretację myśli Bachtina i Foucaulta – cenzurkach wystawianych strategiom narracyjnym, gdy – dla przykładu – wiedza narratora o psychicznym wnętrzu postaci zostaje uitożsamiona z przemocą, psychiczną inwigilacją, zaś optyka narracyjna znamieną dla techniki punktów widzenia zrównana z okiem więziennego nadzorcy (niczym w panoptikonie). Poglądy te znaleźć można w książkach: D. A. Miller *The Novel and the Police*, Berkeley 1988, Mark Seltzer *Henry James and the Art of Power*, Ithaca-New York 1984; John Bender *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago 1987. Podejścia przedstawione w tych właśnie książkach spotkały się z ostrą krytyką D. Cohn, według której przezroczystość świadomości postaci dla narratora stanowi wyznacznik literackiej fikcji (D. Cohn *The Distinction of...*).

chyła się w tę właśnie stronę. Albowiem, nie popadając – jak sędzę – w nadmierną egzagerację, przyznać trzeba, że to właśnie ona staje się w oczach badaczy – zarówno modelem dla fikcji, jak i modelem dla jej teorii. Rzeczywiście – śledząc rozwój tych ostatnich, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że właśnie ten typ kreowania literackiej rzeczywistości szczególnie mocno je nurtuje, nie mówiąc już o inspiracjach. Fakt ten nie dziwi – wystarczy bowiem zerknąć na historię dwudziestowiecznej teorii literatury, by upewnić się w przekonaniu, że tej odmianie fikcji, na różne sposoby siebie podważającej, zazwyczaj nie odmawiano atrakcyjności i otaczano szczególną atencją: w czasach wczesnego strukturalizmu służyła udokumentowaniu autoreferencjalności, by następnie – z tą samą siłą uwodzenia – przyciągać rzeczników zbliżenia teorii do praktyki, czy raczej zwolenników przeformułowania tej pierwszej w obliczu drugiej i zwolenników zarazem natychmiastowej rezygnacji z prymatu metafizyki teorii. Trudno jednak tu mówić o atmosferze przesadnego optymizmu. Zwraca się bowiem uwagę na istotne zagrożenia, m.in. nadmierne uzależnienie teorii od metafikcji, prowadzące do przesadnie prostolinijnej wiary we wzajemne programowanie fikcji i refleksji nad nią i do, zarazem, zbyt wytrychowego traktowania literackiej samowiedzy²⁷.

Ale mimo wszystko dominuje przekonanie, że zagadnienia, otwierane przez tę samowiedzę, prowadzą raczej do rozwoju namysłu nad literackim zmyśleniem aniżeli do impasu. Najlepszy dowód, że nawet badacz, który wybiera drogę pomiędzy kontynuatorami strukturalizmu a dłużnikami dekonstrukcji, jakim jest Riffaterre – właśnie w chwytach obnażania fikcji widzi jeden z jej podstawowych wyróżników. Tu jednak konieczna uwaga: mianowicie, pojęcie metafikcji – jak przystało na pojęcie szczególnie uprzywilejowane i w dodatku cechujące się wyjątkową siłą ekspansji – nie odznacza się ostro i precyzyjnie zarysowanymi konturami, by nie rzec, że ostatnio staje się pojęciem o wyjątkowej rozciągliwości, w którym mieszczą się zarówno wszelkie co wyraźniejsze ślady metatekstu, sygnały deziluzji, otwarcia, jak i, zwłaszcza, wtręty autotematyczne itd.

Trudno też oprzeć się przeświadczeniu, że admiraacja tej odmiany powieści, choć przechodząca ewolucję i w zależności od kolejnych metodologicznych oświetleń odsłaniająca coraz to nowe oblicza, w istocie ciągle zajmuje – wśród innych nastawień – miejsce pierwszoplanowe, acz za każdym razem z innych nieco względów. A zatem rzeczywiście metafikcja stała się prymarnym modelem dla współczesnych teorii²⁸, ale – co należy podkreślić – modelem jednak ewoluującym. Czy, nieco dokładniej rzecz ujmując: można by tu mówić o pewnym dynamicznym także – modelu, ale tym razem modelu lektury uzależnionym od metafikcji. Na czym polegać by miały te przemiany? Otóż ów model lektury początkowo nastawiony na autoteliczność, zwłaszcza przez badaczy wydobywających zeń przede

^{27/} Na zagrożenia wskazywał już w 1982 r. D. Carroll: *The Subject in Question. The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago 1982.

^{28/} Por. także: H. Markiewicz *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995. Zwłaszcza rozdział *Problem metafikcji*.

wszystkim samowiedzę, metodologię i wreszcie problematyzację samego przedstawienia, a także szukających tu właśnie (dla niektórych złudnych) możliwości zbliżenia między teorią a praktyką, przeistaczał się – ciągle mowa o perspektywie badawczej – w model opalizujący: auto- i alloreferencją i ujawniający ustawiczne balansowanie pomiędzy tematyzacją fikcji, obnażaniem aktu fikcjonalizacji, procedury przedstawiania a problematyzacją uobecniania tego, co nieobecne. W tej opalizacji, zwolna, acz coraz wyraźniej, dostrzegać zaczęto człon drugi, a więc to, do czego metafikcja, a także – wobec ekspansji tego modelu – fikcja w ogólności odsyła.

Co przyczyniło się do tej sytuacji?

Otóż taką zmianę nastawień badawczych można interpretować wielorako, na pewno jednak wielki wkład ma – z wielu przyczyn wynikający – powrót zainteresowań problematyką odniesienia, nie pora tu jednak, by te przyczyny wyliczać. Mimo wszystko zaznaczyć przynajmniej należy, że z pewnością takiemu stanowi rzeczy przysłużyło się, wspomniane już wielokrotnie, nachylenie ku ideologii, zauważalne na całym terytorium teorii literatury, nachylenie, którego skutki w ciągu ostatnich dwóch dekad były czasami zaskakujące. Początkowo przyczyniło się ono do pozornej apoteozy autoteliczności, równoznacznej z postulowanym wówczas odsunięciem z pola rozważań problematyki odniesienia. Przypomnieć tu bowiem trzeba, że spośród wielu znaczeń, w jakie je oblekano, dominować zaczęło zwłaszcza utożsamianie go z władzą, opresywnością i, wreszcie, prawdą narzuconą. Takimi winami obarczone odniesienie było z namysłu nad fikcją nie tylko konsekwentnie eliminowane, ale okładane anatema jako skłonność co najmniej niewłaściwa. Tu bodaj najdobitniej widać, jak obciążenie aksjologiczne odciska swe piętno na – świadomej tego zresztą – teorii.

Afirmowano – w istocie – w metafikcji nie tyle zatem autoteliczność, ile uobecniony dzięki niej efekt podważania referencji. Podważanie, przemieszczanie, kojarzone z antyopresywnością, pojmowane było jako jej przymiot główny. Uwydatniać zaczęto jej figuratywny charakter: metafikcja, której kwintesencję stanowi chwyt *mise en abyme*²⁹, zaczyna być więc traktowana jako alegoria procesu kreacji, autokreacji; jako alegoria przekraczania granic, podważania tego, co stabilne. Jednak – powtórzyć trzeba – już w latach osiemdziesiątych, a zwłaszcza dziewięćdziesiątych z tych samych powodów, a więc w efekcie ciągłego zwrotu w stronę etyki, zaczęto ze wspomnianej już opalizacji między auto- i alloreferencją, nie naruszając jej migotliwego statusu, wydobywać drugi człon, nie dostrzegając w nim już jednak niebezpieczeństwa prawdy nadrzędnej i obligatoryjnej. Tak więc, nieco paradoksalnie: coraz mocniej dochodzące do głosu nastawienie etyczne, początkowo

^{29/} Wykorzystuje się tu użycie tego terminu przez Andre Gide'a (*Dziennik 1893*). Na temat terminu *mise en abyme*, jego zmiennego zakresu semantycznego zob.: H Markiewicz, rozdział *Problem metafikcji*, w: *Teorie powieści...*, a także Lucien Dallenbach *The Mirror in the Text*, trans. by Jeremy Whiteley with Emma Hudes, Cambridge 1989 (*La recit speculaire 1977*), a także artykuł M. Ron *The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of Mise en Abyme*, „Poetics Today” 1987 vol. 8 (2).

negujące każdą formę odniesienia, w rezultacie nie tylko przyzwala na jego powrót, ale tropi jego obecność, acz oblekając je w inne niż dotychczas postacie. Oswajanie referentu okazuje się uzależnione w dużej mierze od faktu następującego: otóż krytyka ideologiczno-etyczna nie jest w stanie odsunąć całkowicie problematyki odniesienia, musi niejako z konieczności do niej powrócić, tak jak powraca do kategorii, zdawałoby się, skazanych na wygnanie bezpowrotnie (na przykład autor jako osoba czy dzieło zamiast jedynie tekstu). Miał wypędzać potwora, jak to miało miejsce jeszcze w latach osiemdziesiątych (zwłaszcza w pierwszej połowie dekady), zaczęto go za wszelką cenę obłaskawiać, między innymi wmawiając mu, że jest kim innym niż dotychczas – by umniejszyć własne niepokoje, rzecz jasna. Co bowiem istotne: są to raczej – kładące z reguły nacisk na fikcjonalny wymiar – próby uchwycenia referentu w – jedynie – śladach jego występowania: migotliwych proteuszowych, na nieuchwytności się zasadzających, np. jako napięcie między odniesieniem fikcyjnym a wyobrażonym³⁰; w śladach potwierdzających zatarcie granic między fikcją a tym, co traktowane jako rzeczywiste. Owo zwielokrotnienie i rozszczepienie bywa wyprowadzane bezpośrednio z samowiedzy i właśnie aktywności teoretycznej literatury. Powtórzyć jednak trzeba: powracające w teoriach zainteresowanie referentem nie utożsamia go już wyłącznie z władzą i dominacją, ale raczej służy rozszyfrowywaniu jej mechanizmów. Co więcej, jeśli uobecnianie tego, co nieobecne, polegać ma nie tylko (a raczej w myśl nurtów dziś rozwijających się: nie tyle) na odsłonięciu tego, co niepoznawalne, ale na ujawnianiu miejsc szczelin w świecie fikcji – w takim sensie, w jakim ma to miejsce na przykład w krytyce postkolonialnej – wówczas deklarowanie niechęci wobec kwestii odniesienia staje się co najmniej nie na miejscu.

Jak wspominałam, przyczyn powrotu jest – w moim przekonaniu – znacznie więcej, jak również przyczyn ciągłego zainteresowania fikcją samoświadomą; rezygnując z próby pełnego ich przedstawienia, wspomnieć przynajmniej należy o lęku dwojakiego rodzaju: przed sakralizacją i dogmatyzacją *semiosis* a także przed sterylnością, zarówno teorii, jak i jej obiektu. Można natomiast popatrzeć pod innym nieco kątem na przesunięcia w obrębie fascynacji metafikcją, mianowicie pod kątem powolnych, acz konsekwentnych przemian, dających się zauważyć w sposobie patrzenia na literaturę XX wieku. (Zwłaszcza śledząc, jak fikcja autorefleksyjna przydaje się wszystkim po kolei – od formalistów, poprzez strukturalistów, dekonstrukcjonistów, po Rorty’ego i krytykę etyczną). Nieustanna admiracja tego typu literatury i opisana przed chwilą ewolucja w modelu jej lektury współgrała – jak sądzę – z innymi zjawiskami, wyraźniej widocznymi zwłaszcza z perspektywy domkniętego już wieku. Zbiegała się bowiem, między innymi, ze zjawiskiem analizowanym swego czasu m.in. przez Cullera³¹ nicującego powiązania między no-

^{30/} D. R. Ellison *Of Words and the World. Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton 1993.

^{31/} J. Culler *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. Tomasz Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. Ryszarda Nycza, Kraków 1998. W książce *Framing the*

woczesną liryką a praktyką teoretycznoliteracką. Otóż ufikcyjnienie podmiotu, idące w parze z depersonalizacją liryki³², znajduje swój odpowiednik m.in. – jak chce Culler – w modelu prozy fabularnej wykorzystującym ograniczony punkt widzenia, którego model lektury domaga się i denotyfikacji ukrytych narratorów³³, a zatem w równie wyrazistym co w liryce zdepersonalizowaniu podmiotu poprzez specyficzną konstrukcję narratora. Rozwijając tę myśl, dodać by więc można, że osiąga swój odpowiednik w formie najbardziej wyostrożonej w metafikcji właśnie, której figurą są zarazem odbijające się lustra i wykorzystany przez Gide'a, a hołubiony przez późniejsze teorie termin *mise en abyme*, a także – i tu dochodzimy do sprawy bodaj najważniejszej – mianowicie, do ciągle podkreślanego przekraczania granic podmiotu. Przypisać bowiem trzeba, że autokreacja, opisywanie siebie od nowa to najczęstsze i najistotniejsze sposoby wskazywania funkcji metafikcji. Na tym więc gruncie wytworzony został model odbioru literatury, a fikcji literackiej w szczególności; model o formule na tyle pojemnej, że umożliwiła mu ona dominację w XX wieku. Powtórzyć zarazem trzeba, że ostatnia zwłaszcza dekada pozwala dostrzec, jak – także ewoluująca – perspektywa ideologiczna dyskursu o metafikcji rozszczelnia, otwierając drogę w kierunku szansy na odnalezienie pewnej ciągłości między literaturą a rzeczywistością wciąż pojmowaną nie jako sfera pozajęzykowa czy pozakulturowa, ale głównie w kategoriach społecznych czy, w ogólności: kulturowych. Wszystko to nie obniża jeszcze uprzywilejowanego miejsca metafikcji, a – przynajmniej jak dotąd – raczej je umacnia.

Rekapitułując, stwierdzić więc należy, że nieustająco ostatnio aktualne zainteresowanie metafikcją ufundowane zostało nie tylko na skłonnościach proliterackich, znamienych dla fascynacji pograniczem między teorią a praktyką literacką, ale bazuje na kilku podłożach jednocześnie, podłożach, które oddziałują na kształt dzisiejszego namysłu nad literaturą. Sympatycy orientacji etycznej, czy przynajmniej ci uczeni, którzy przyglądają się jej z zaciekawieniem, zdecydowanie niechętnie – jak wiadomo – widzą w literaturze natrętne moralizatorstwo czy bezpośredni dydaktyzm, natomiast wszelkiego rodzaju sygnały samoświadomości witają z aprobatą, w myśl zasady, zgodnie z którą rzeczywistość literacka destabilizując

Sign. Criticism and Its Institutions, Norman and London 1988, Culler opisuje także procedurę stopniowej ekspansji fikcjonalności zagarniającej podmiot, akt mówienia i, wreszcie, czytelnika (modelowego, rzecz jasna). Zwraca zatem uwagę na fakt, że w procesie zmian w teorii fikcji pojęcia zajmujące swego czasu pozycję neutralną włączone zostały w rejestr bytów wewnątrzfikcyjnych.

^{32/} Na której genezę wskazywał Friedrich u Baudelaire'a. Por. Hugo Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978. Por. też interesujące w tych kwestiach uwagi Ryszarda Nycza: *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, praca zbiorowa pod red. Edwarda Balcerzana i Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 2000.

^{33/} J. Culler *Nowoczesna...*, s. 242.

Łebkowska Co czytają teoretycy fikcji i dlaczego?

swój fikcjonalny status, dostarcza projektów, ofert, możliwości w formie także nie do końca ustabilizowanej czy jednoznacznej³⁴; poprzez ujawnianie we własnej materii rozsunieć i szczelin, spełniać może postulat, w myśl dzisiejszych teorii najważniejszy, mianowicie, postulat autokreacji. W istocie, pojęcia w rodzaju: auto-poiesis, przekraczanie granic, projektowanie światów czy autokreacja tworzą słowa-klucze współczesnego namysłu. Nie wnikając, czy owe słowa-klucze w tle mają hermeneutykę spod znaku Ricoeura, czy raczej bliższe są „opisaniu siebie od nowa” Rorty’ego lub przekraczaniu granic Foucaulta – a każdą z tych myśli można tu odnaleźć – trudno nie dostrzec drogi stymulującej współczesny dyskurs, wiodącej nie tylko od metafizyki do etyki, ale od autokreacji, poprzez samorozumienie, do pojmowania Innego.

Jednocześnie jednak czasami odsłania się tu druga strona medalu, bywa bowiem i tak, że widoczna i podkreślana afirmacja fikcji łączy się nieuchronnie nie tylko z perspektywą wartościującą, ale, siłą rzeczy, z ujmowaniem obiektu czci w kategoriach powinności. Albowiem rozwinięty, jak mogłoby się wydawać, instynkt opiekuńczy fikcjologów, nakazujący zagarniać pod skrzydła swych teorii formy nowe, czy do niedawna traktowane jako pograniczne, spod przejawów czułości odsłaniać zaczyna oznaki wprawdzie czci i hołdu, ale oddawane wyłącznie obiektom spełniającym narzucone im wymagania.

Niepostrzeżenie zatem tytułowe pytanie: Co czytają teoretycy fikcji? przybrało formę: Jak teorie fikcji służą jej odczytaniu, jakie modele lektury realizują? – by zwłaszcza w pewnych sytuacjach przekształcić się w kwestię: Z jaką fikcją uczeni chcą mieć do czynienia? Jaką adorują? Spoza tych problemów wyłania się następny, bodaj najważniejszy, który tu wypadnie jedynie zasygnalizować, mianowicie: Komu tak naprawdę teorie te chcą być potrzebne?

^{34/} Polskiego czytelnika, który ma przecież w pamięci różne odmiany interpretacji – dezawuuujące, ale głównie aprobujące – i zarazem wartościowania przez krytykę literatury autotematycznej, takie stawianie sprawy nie dziwi. Łatwo mu bowiem przywołać traktowanie tego zjawiska w różnych kategoriach, w tym także w kategoriach uchylania się totalitarnemu systemowi, między innymi właśnie dzięki naruszeniu stabilności fikcyjnego świata.

Andrzej KARCZ

Kryzys badań literackich a po-poststrukturalistyczne propozycje

Kryzys badania literackie przeżywają zawsze, jest to ich stan permanentny i kto wie, może nie powinno to być powodem do niepokoju. Prawdę tę uprzytomnił mi Samuel Sandler podczas jednej z naszych licznych rozmów o formalizmie. Kiedy w trakcie przygotowywania pracy o polskiej szkole formalnej i rosyjskim formalizmie wciąż podkreślałem, jak ważną częścią wysiłków formalistów, zwłaszcza na początku ich działalności, było stałe krytykowanie opłakanego stanu badań literackich dziedziczonych po dziewiętnastym wieku, mój rozmówca orzekł, że to wszystko prawda, z tym, że nie należy się nad tym zbytnio rozwodzić. Musiałem przyznać, że w istocie inne zasługi formalistów są godniejsze uwagi. Poza tym ze swoimi racjami przeciwko kryzysowi występowały – można powiedzieć – każda nowa szkoła krytyczna czy każdy kolejny trend w badaniach literackich i formalizm w swoim nastawieniu do dotychczas istniejącego stanu rzeczy nie należał do wyjątków.

Kryzys badań literackich może i nie powinien niepokoić, jednak jego obecny rozmiar jako efekt szeroko pojętego poststrukturalizmu spędza sen z powiek niejednemu badaczowi czy krytykowi literatury. Główne praktyki poststrukturalizmu kiedyś z pewnością stawiały sobie za cel coś przeciwnego aniżeli pogłębienie dawnego lub doprowadzenie do kolejnego kryzysu. Czy to dekonstrukcjonizm, czy nowy historyzm występowały przeciwko stagnacji w badaniach literackich, spowodowanej głównie przez strukturalizm. Uświadomienie badaczowi literatury jego ograniczeń poznawczych i nauczenie go dystansu do środków, którymi dysponuje, a przede wszystkim unaocznienie mu złożoności rozpatrywanych zjawisk, to właściwie jedyne trwałe osiągnięcia poststrukturalistycznych praktyk. Ale czy ta-

kie osiągnięcia – można zapytać – są zdolne przeciwstawić się kryzysowi? Nawet gdyby poststrukturalizm potrafił więcej zaoferować, trudno byłoby na to pytanie odpowiedzieć twierdząco, albowiem wszystkie jego praktyki nie tylko nie były w stanie lub nie chciały sformułować nawet zarysu podstaw własnej metodologii, ale kwestionowały naukowość badań literackich w ogóle i czyniły coś, co zawsze w przeszłości osłabiało całą dyscyplinę: odchodziły od dzieła literackiego, może trudno definiowalnego, ale przecież jedynie namacalnego przedmiotu badań. W zamian oferowały spływające literaturę zideologizowane do niej podejście. O niektórych skutkach tego podejścia pisałem kilka lat temu w artykule *Literatura a ideologia. Debata w Ameryce*¹.

Od wielu już lat krytycy i badacze literatury analizują stan swojej dyscypliny po poststrukturalizmie. Panuje wśród nich (nie mówimy tu oczywiście o wciąż nieprzejdanych wyznawcach poststrukturalnych praktyk) zgodność co do negatywnych skutków przede wszystkim dekonstrukcjonizmu, a potem pozostałych nurtów bardziej lub mniej mu pokrewnych, takich jak Nowy Historyzm, krytyka feministyczna, krytyka marksistowska, *cultural studies* i ostatnio chyba *eco-criticism*. W Ameryce ubolewa się nad sytuacją na uniwersyteckich wydziałach anglistyki, które powinny być – jak polonistyka w Polsce czy germanistyka w Niemczech – głównymi ośrodkami badań nad literaturą, kształtującymi rozwój nauki o literaturze. Tymczasem dominującymi przedmiotami zainteresowania na coraz mniej poważnej anglistyce jest nie literatura, a specyficznie, tj. poststrukturalistycznie i postmodernistycznie, rozumiane: teoria literatury, krytyka literacka, „teoria krytyczna”. To specyficzne ich rozumienie pozwoliło wielu badaczom sięgnąć po problematykę różnych ideologii – marksizm, homoseksualizm, feminizm, rasizm, „wielokulturowość” – i traktować swobodnie teksty literackie jako zaledwie nośniki pewnych tematów ideologicznych. Jak gazeta lub poradnik seksuologiczny, literalnie odczytywany tekst literacki schodził na dalszy plan lub w ogóle nie był brany pod uwagę. To właśnie tę praktykę wini się za to, że literatura piękna stała się marginalnym przedmiotem czy to badań, czy nauczania. Niektórzy nawet mówią, że to sięganie po ideologię jest na anglistyce powodem „zaniku” literatury w ogóle. Dekonstrukcjonizm i jemu podobne nastawienia do literatury w istocie sprzyjają rozwojowi postaw rewidujących kanon literacki, kwestionujących wartość uznanych dzieł, podważających w ogóle sens studiowania literatury. Stąd chyba, obok zainteresowań ideologią, na wydziałach anglistyki dominuje również nie literatura, a kultura masowa, nie arcydzieła literackie, a film, telewizja, wideo, reklama, pornografia i inne formy „kultury nastawionej na obraz” („*image-oriented culture*”). Tak oto nastąpiło, dosyć płynnie, swoiste przesunięcie zainteresowań ze zjawisk literackich na zjawiska daleko wykraczające poza literaturę. Ale nie należy chyba za ten stan winić wyłącznie konkretnych nastawień do literatury i praktyk jej badania czy niebadania, wynikających ze społecznie radykalnych postaw pewnej części krytyków

¹ A. Karcz *Literatura a ideologia. Debata w Ameryce*, „Teksty Drugie” 1994 nr 4.

i badaczy o poglądach lewicowych. Wydaje się, że sytuacja ma też bardziej ogólny charakter i dotyczy kondycji humanistyki w świecie o pewnej formie gospodarki rynkowej.

Amerykański kapitalizm wyraźnie pozostawia coraz mniej miejsca na swobodną koegzystencję sfer życia o celach doraźnych, praktycznych, przynoszących dochód, i o celach mniej doraźnych, trudno wymiernych, których wartości nie da się ująć w kategorii „opłacalne – nieopłacalne”. To, co praktyczne i przynoszące dochód, wypiera, zmusza do przeobrażenia lub eliminuje to, co rzekomo niepraktyczne i niedochodowe. I tak procesowi temu poddane zostają edukacja czy opieka zdrowotna, sfery życia, które, jeśli zostają przekształcone w biznes, obracają się przeciwko człowiekowi (jak to ilustruje np. coraz niższy poziom nauczania w szkołach amerykańskich i 44,5 miliona obywateli, których nie stać na ubezpieczenia zdrowotne). Los humanistyki w tym procesie łatwo da się przewidzieć. Obecnie łatwo zauważalne są: spadek liczby studentów zapisujących się na kursy z nauk humanistycznych, niedofinansowanie uniwersyteckich wydziałów humanistycznych, kurczący się rynek pracy dla ludzi z wykształceniem humanistycznym. To wszystko ma miejsce przy stale rosnącej liczbie studentów wstępujących na uniwersytet, by studiować takie przystosowujące bezpośrednio do zawodu kierunki, jak: ekonomia, biznes, inżynieria czy informatyka. Sterowany doraźnymi i krótkoterminowymi potrzebami rynku pęd do zdobycia praktycznej wiedzy technicznej, oznaczającej często bardzo wąski zakres umiejętności, odbywa się kosztem innych dziedzin wiedzy, zwłaszcza humanistyki.

W przesunięciu zainteresowań na wydziałach anglistyki ze zjawisk literackich na zjawiska ideologii i kultury masowej można próbować dostrzec przeobrażanie się jednej z nauk humanistycznych w dziedzinę wychodzącą naprzeciw wymogom rynku. W epoce, kiedy literatura jest coraz rzadziej czytana, kiedy książki są wypierane przez komputer, telewizję i wideo, oferowanie przez uniwersytecki wydział kursów i przedmiotów poświęconych tym właśnie mediom może służyć jako próba uatrakcyjnienia kierunku studiów, przyciągnięcia studentów, wyjścia naprzeciw ich zainteresowaniom, czyli potrzebom rynku. Podobny trend rynkowy można widzieć w pozostawieniu na boku wymagających intelektualnego wysiłku tekstów literackich czy w oferowaniu swobodnej, nie poddanej rygorom logicznego myślenia, refleksji dekonstruującej literaturę, choć ogólnie uważa się, że teorie poststrukturalistyczne są raczej czynnikiem utrudniającym, a nie uatrakcyjnającym studiowanie literatury. Praktykowanie poststrukturalizmu odbywa się jednak na zasadzie podążania za tym, co aktualnie modne i chwytliwe. Dostosowywanie się do potrzeb rynku z pewnością podtrzyma egzystencję wydziału uniwersyteckiego jako instytucji, ale – można sądzić – przeobrażana dziedzina humanistyki reprezentowanej przez wydział nie tylko tracić będzie swą dystynktywność, ale z czasem i tożsamość. Miejsca na literaturę na takim wydziale będzie coraz mniej, a badania literackie pozostaną takimi tylko z nazwy.

Sytuacja w humanistyce i na wydziałach anglistyki, kryzys badań literackich oraz analiza i krytyczne oszacowanie ich stanu po poststrukturalizmie to tematy

wielu publikacji angielskojęzycznych wydanych w ostatnich latach. Warto tu wymienić choćby kilka, których same tytuły oddają wymownie stan dyscypliny, a o których pewien krytyk powiedział, że są napisane w tonie czegoś pomiędzy raportem z sekcji zwłok a elegią. Listę można otworzyć tytułem *The Death of Literature* Alvina Kernana i kontynuować, wskazując takie książki, jak: *Literature Lost* Johna M. Ellisa i *The Rise and Fall of English* Roberta Scholesa². Do listy dodać można obszerny artykuł Andrew Delbanco, omawiający niektóre spośród wskazywanych tu książek, zatytułowany *The Decline and Fall of Literature*³. Inne tytuły, mniej apokaliptycznie brzmiące, podkreślają nie upadek dyscypliny, a jej zmagania o przetrwanie, np. *Literature: An Embattled Profession* Carla Woodringa⁴. Jeszcze inne po prostu analizują powody zaistniałej w humanistyce i badaniach literackich sytuacji: książka pod redakcją Alvina Kernana *What's Happened to the Humanities* i artykuł Petera Brooksa *Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics*⁵.

Wskazane prace przedstawiają dość pesymistyczny obraz dyscypliny i potwierdzają przynajmniej niektóre z wcześniej naszkicowanych przeze mnie niepokojących zjawisk. Listę trzeba jednak uzupełnić innymi pracami. Oto bowiem obok książek i artykułów o złej sytuacji w humanistyce i anglistyce, o kryzysie badań literackich i ich stanie po poststrukturalizmie, osobną kategorię tworzą publikacje na temat przyszłości literaturoznawstwa. Są one bardziej konstruktywne od wyżej wymienionych prac, przedstawiają bowiem prognozy, proponują rozwiązania i wychodzą z propozycjami „uzdrowienia” dyscypliny. Wśród nich są książki mówiące o przyszłości badań nad literaturą: *The Future of Literary Theory*, pod redakcją Ralpha Cohena, *The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies* Michaela Bérubé i *Does Literary Studies Have a Future?* Eugene’a Goodhearta⁶. Najbardziej interesujące wydają się jednak te prace, które mówią o tym, co po poststrukturalizmie, które odważnie proponują odnowienie badań literackich i próbują wyraźnie formułować „nowe” podejścia do literatury. Tytuły tych prac są również wymowne: *Beyond Deconstruction* Howarda Felperina, *Re-thinking Theory* autorstwa Richarda Freadmana i Seumasa Millera, *After Poststructuralism*, pod redakcją Nancy Easterlin i Barbary Riebling i *Beyond Poststructu-*

2/ A. Kernan *The Death of Literature*, New Haven 1990; J. M. Ellis *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*, New Haven 1997; R. Scholes *The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline*, New Haven 1998.

3/ A. Delbanco *The Decline and Fall of Literature*, „The New York Review of Books” 1999 vol. XLVI, nr 17, s. 32-38. Określenie tonu wskazywanych książek należy właśnie do tego autora.

4/ C. Woodring *Literature: An Embattled Profession*, New York 1999.

5/ *What's Happened to the Humanities?*, red. A. Kernan, Princeton 1997; P. Brooks *Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics*, „Critical Inquiry” 1994 nr 20, s. 509-523.

6/ *The Future of Literary Theory*, red. R. Cohen, New York 1989; M. Bérubé *The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies*, New York 1998; E. Goodheart *Does Literary Studies Have a Future?*, Madison 1999.

ralism, pod redakcją Wendella Harris⁷. Do grona tych prac należy również zaliczyć po części wcześniej wskazaną książkę Scholesa *The Rise and Fall of English* i artykuł Delbanco *The Decline and Fall of English*.

Formułowanie propozycji odnowienia badań literackich nie jest proste w momencie dającego się odczuć swoistego „zmęczenia” teorią, wynikłego z poststrukturalistycznych nadużyć. Sprawili one, że teorię literatury postrzega się jako dziedzinę zbędną, przeszkadzającą w obcowaniu z literaturą. Nie pamięta się, że jak w każdej nauce, teoria może służyć porządkowaniu pojęć, ustalaniu terminologii, definiowaniu zjawisk, po prostu: wypracowywaniu narzędzi niezbędnych do poznania przedmiotu badań. Niestety, nawet tak podstawowe zadania wyznaczone teorii zostały zakwestionowane lub zaginęły w gąszczu opartej na skojarzeniach i uwikłanej w stylistyczną ekwilibrystykę myśli o „różni”, „piśmie”, „dyseminacji”, fałszywym odczytaniu („*misreading*”) i dylematach ideologicznych marksizmu, feminizmu, rasizmu, „wielokulturowości” itp. Myśl ta jest jednoznacznie utożsamiana z teorią; przez teorię rozumie się wyłącznie takie właśnie rozważania – jakby nie istniały inne literaturoznawcze metodologie, kierunki, orientacje, szkoły. Z tak rozumianej teorii i z niechęci wobec niej w wielu p o-poststrukturalistycznych rozważaniach o sposobach pokonania kryzysu w badaniach literackich wyrastają przekonania – moim zdaniem błędne – że niepotrzebna jest żadna nowa teoria, ale zupełnie pozateoretyczne podejście do literatury. Pojawiają się twierdzenia, że literatura ma o wiele ważniejsze i wyższe cele aniżeli bycie tylko przedmiotem teoretycznych dywagacji lub zaledwie ilustracją teorii społecznych, politycznych czy psychologicznych. Takie antyteoretyczne nastawienie jest niewątpliwie dziedzictwem poststrukturalizmu i poststrukturaliści muszą z pewnością zacierać ręce, że oto ukradkiem dalej spełnia się być może jedno z zadań, które oni wpisywali w swoje praktyki. Błąd obecnego nastawienia antyteoretycznego tkwi również w tym, powtórzmy, że utożsamia teorię poststrukturalistyczną z teorią literatury w ogóle, oraz że zakłada, iż możliwa jest refleksja nad literaturą bez jakiegokolwiek udziału teorii. Owo nastawienie antyteoretyczne jest jednak pozytywne w tym sensie – i należy to podkreślić – że przeciwstawia się nadużyciom poststrukturalizmu, który nadał teorii swoisty kształt i zmienił, by nie powiedzieć: jednostronnie zniekształcił, jej znaczenie.

W parze ze sprzeciwem wobec teorii idzie przekonanie o tym, że należy powrócić do pojęć, spraw i doświadczeń dla literatury podstawowych, tych, które po epoce zalewu teoriami wydają się zaginione czy zapomniane. Chodzi o przypomnienie najzwyklejszego doświadczenia czytelniczego, o to, dlaczego ludzie sięgają po dzieła literackie, dlaczego oddają się lub dlaczego powinni oddawać się ich lektu-

^{7/} H. Felperin *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oksford 1985; R. Freadman, S. Miller, *Re-thinking Theory: A Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account*, Cambridge 1992; *After Poststructuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory*, red. N. Easterlin, B. Riebling, Evanston 1993; *Beyond Poststructuralism: The Speculations of Theory and the Experience of Reading*, red. W. V. Harris, University Park 1996.

rze⁸. Przeżycie estetyczne, iluminujące obcowanie z dziełem, dostarczany przez literaturę wgląd w tajemnice ludzkiej egzystencji – oto pojęcia i tematy pojawiające się wśród propozycji odnowienia badań literackich. W ten sposób powraca się do myślenia o literaturze w kategoriach tego, co czyni ją czymś wartościowym, co stanowi jej aspekt i estetyczny, i moralny, i egzystencjalny. Stąd bierze się – nie bez częstych odwołań do klasyków anglosaskiej myśli krytycznoliterackiej: Ralpha Waldo Emersona i Matthew Arnolda – przypomnienie o tym, że refleksja nad literaturą, badania literackie mają swe korzenie w religii. I nie trzeba odwoływać się do egzegetyki pism świętych, by uświadomić sobie pochodzenie wszelkiej refleksji nad tekstem, ale wystarczy wskazać znów na pojęcie – tak dobrze zadomowione w hermeneutyce i estetyce odbioru – doświadczenia lektury. Gdy w pełni doznane, jest ono na podobieństwo przeżycia religijnego iluminujące, przemieniające, a nawet umoralniające. Ponieważ dzieła literackie kryją w sobie tę wielką zdolność przemienienia czy „nawrócenia” czytelnika, nie można pominąć ich roli edukacyjnej. Wśród p o-poststrukturalistycznych propozycji odnowienia badań literackich bardzo mocno podkreśla się wagę tej elementarnej wartości literatury. To na uniwersyteckich wydziałach literatury dokonano wielu uchybień i tu należy rozpocząć reformowanie i badania, i, idącego za nim w parze przynajmniej na uniwersytecie, nauczania literatury. Wielkie zadanie – mówi w swym artykule Delbanco – stoi przed profesorami, którzy przede wszystkim sami muszą wierzyć w przemieniającą moc dzieł literackich i muszą umieć tę moc w procesie nauczania przekazać. Odrodzenie dyscypliny nastąpi wtedy, gdy profesorowie literatury będą w stanie wyjść naprzeciw pragnieniom czytelników żądnych kontaktu z dziełami. Duża część rozważań zawartych w pracach o p o-poststrukturalizmie, poświęcona jest zagadnieniu reform, jakie należy wprowadzić w uniwersyteckie nauczanie literatury. Literatura angielska jako przedmiot nauczania, ale i jako dyscyplina, musi zostać poddana gruntownym zmianom. Z powodu kryzysu, jaki ogarnął anglistykę, należy dokonać reorientacji dyscypliny poprzez – twierdzi na przykład Scholes – przebudowanie kursów oferowanych na uniwersytecie, w taki sposób, żeby ich głównym tematem stała się kategoria tekstualności i aby wokół teorii tekstu zorganizowane były studia nad dziełami literackimi w języku angielskim, ich teorią, historią, „produkcją” i „konsumpcją”. Mimo że obiecujące, jednak propozycje typu Scholesa (por. również pracę Bérubé) tylko pośrednio oferują rozwiązania odnoszące się do badań literackich; bardziej są skoncentrowane na stanie anglistyki jako przedmiocie nauczania i stąd problemy dydaktyki oraz praktycznych rozwiązań kwestii struktury programu studiów przesłaniają uwagi o badaniach literackich. Słowem, propozycje te dotyczą w większym stopniu metodyki literatury niż metodologii literaturoznawstwa.

Proponowany w pracach o p o-poststrukturalizmie powrót do kilku jakże tradycyjnych pojęć ma stanowić „odzyskanie” literatury i wiążących się z nią wartości.

^{8/} Warto w tym miejscu wskazać na szeroko omawianą najnowszą książkę Harolda Blooma *How to Read and Why*, New York 2000, próbującą dać odpowiedź na pytanie „jak i dlaczego powinno się czytać literaturę?”.

Termin „wartość”, a obok niego takie kategorie, jak np. dzieło literackie, tekst, literackość, znaczenie, interpretacja, autor, piękno, a nawet prawda i dobro, wyraźnie pojawiają się wśród postulatów odnowienia badań literackich. Dotyczy to zwłaszcza propozycji, które niezupełnie kwestionują sens teorii literatury, lecz po dokonaniu gruntownej rewizji poststrukturalistycznego rozumienia teorii oferują „nowe” na nią spojrzenie. Taka jest praca dwóch australijskich badaczy literatury, Freadmana i Millera. Powracają oni do bardzo wielu pojęć „dawnej” teorii literatury, proponując swoją własną, jak to nazywają, alternatywną jej koncepcję. Definiują przedmiot teorii literatury (jest nim literatura), a wraz z nim podają definicję tekstu, kontekstu, konwencji, znaczenia, struktury, ideologii, autora i odbiorcy dzieła literackiego. Zajmują się jednak przede wszystkim problemem prawdy w literaturze i miejscem etyki w literackim dyskursie. Przypisują oni etyce nadrzędną rolę w interpretacji dzieł literackich, które, ich zdaniem, są w stanie odstąpić „ważne prawdy o świecie”. Swoje wysiłki Freadman i Miller określają jako próbę „humanistycznej” teorii literatury, która staje w opozycji do takich antyhumanistycznych tendencji poststrukturalizmu, jak: zakwestionowanie referencjalności i istnienia obiektywnej prawdy, odrzucenie indywidualnego podmiotu i podważenie sensowności dyskursu ewaluacyjnego. Humanizm rozumiany tu jest jako uwzględnienie w teoretycznym dyskursie człowieka i wartości ściśle związanych z jego życiem^{9/}. W swojej koncepcji teorii literatury Freadman i Miller dużo uwagi poświęcają problemowi znaczenia „literackiego” i związkom tekstu z autorem i odbiorcą. Dla interpretacji dzieła literackiego są one zasadnicze, a zwłaszcza dla tego jej wymiaru, który obejmuje problem prawdy i etyki w literaturze. Wychodząc od definicji pojęć, takich jak: specyfika literatury czy teoria fikcji literackiej, pojęć, którymi kiedyś zajmowały się szkoła formalna (np. Jakobson, Kridl) i fenomenologia (Ingarden), do tradycji których jednak Freadman i Miller bezpośrednio się nie odwołują, autorzy ci proponują twierdzenie – choć jest ono przecież przypomnieniem – że literatura fikcjonalna może być nośnikiem „ważnych prawd o świecie”. Fikcjonalny dyskurs literatury stanowi „udawane” akty mowy umożliwiające stworzenie wymyślnego świata, który pozostaje w pewnym związku z rzeczywistym. Związek ten nie polega na kwestii podobieństwa jednego świata do drugiego, ale zależny jest od intencji autora, tj. od tego, czy jego zamiarem jest wykreowanie reprezentacji świata rzeczywistego. Ujmowanie tej reprezentacji w ka-

^{9/} Do humanizmu jako pojęcia pomocnego przy odnowieniu badań literackich, zwłaszcza ich lewicowych odłamów, odwołuje się również William E. Cain w artykule *The Crisis of the Literary Left: Notes toward a Renewal of Humanism*, umieszczonym w tomie *After Poststructuralism*. Cain postuluje własne, lewicowe, podejście do literatury, które, uwzględniając różnice rasowe, płciowe czy etniczne człowieka, nie koncentruje się na nich, lecz podkreśla związaną z tymi różnicami problematykę moralną, którą dzieła literackie próbują wyrazić. Tak rozumiana „humanistyczna i moralna” refleksja nad literaturą może – zdaniem autora – bardziej efektywnie przyczynić się do „postępowych zmian społecznych”, o które bezskutecznie walczy dogmatycznie zideologizowana i upolityczniona „lewica literacka”.

tegoriach prawdy lub fałszu jest możliwe dopiero po uwzględnieniu intencji autorskiej. Twierdzenia Freadmana i Millera o prawdzie w literaturze są oczywiście opatrzone wieloma zastrzeżeniami i wyjaśnieniami dotyczącymi na przykład kwestii samego odczytania intencji autora czy kwestii stopnia i typu wierności reprezentacji w zależności od gatunku literackiego, ale wszystkie uwagi zmierzają ku konkluzji o ocenie dzieła literackiego, którego wartość zależy częściowo od tego, czy komunikuje prawdę, czy fałsz, a zwłaszcza od tego, czy przekazywana prawda jest prawdą o znaczącej wadze.

Na ile próba „humanistycznej” teorii literatury Freadmana i Millera jest propozycją oryginalną, a na ile jest tylko przypomnieniem wielu starych pojęć i prawd czy próbą tylko przeformułowania niektórych tez zideologizowanego podejścia do literatury, to temat do dyskusji na inną okazję. W powyższym przytoczeniu głównych tez książki o „myśleniu na nowo” (*re-thinking*) o teorii literatury chodziło o unaocznienie pewnych wartościowych pojęć pojawiających się w p o-poststrukturalistycznych propozycjach. Z pewnością sygnalizowany w nich powrót do tak tradycyjnych zagadnień literaturoznawstwa, jak: doświadczenie literatury, przeżycie estetyczne, rola edukacyjna literatury, prawda w dziele literackim czy jego ocena etyczna, stanowi efektywne przeciwstawianie się dekonstrukcjonistycznym, „nowohistorycznym” czy innym poststrukturalistycznym rozwichrzeniom. Również powrót do węższych zjawisk i próby wykorzystania konkretnych kategorii teoretycznoliterackich dawniejszych szkół myślenia o literaturze (dzieło literackie, tekst, literackość, konwencja, struktura, fikcja) są w owym przeciwstawieniu się bardzo znaczące¹⁰.

Odwolywanie się do problematyki prawdy i etyki w literaturze czy wskazywanie na estetykę jest zwracaniem się ku innym dyscyplinom. Wydaje się, że ta określająca odwiecznie rozmaite literaturoznawcze kierunki, orientacje i szkoły praktyka zwracania się ku innym dyscyplinom jest silnie obecna wśród pewnej części po-poststrukturalistycznych propozycji odnowienia badań literackich. O ile poststrukturaliści nagminnie wychodzili poza literaturę, szukając tematów do wypowiedzi w różnych, często wątpliwych czy kontrowersyjnych ideologiach, o tyle po-poststrukturalistyczne sięganie poza literaturę stanowi inny, wydaje się, od poststrukturalistycznego zabieg i stawia sobie inne cele. W trosce o odnowienie badań literackich zwraca się ku innym dyscyplinom, by pokazać, że możliwe jest porzucenie zamkniętych i redukcjonistycznych modeli poststrukturalistycznego traktowania literatury na rzecz nowych, otwartych teoretycznych rozwiązań, nawet gdy w centrum zainteresowania badacza czy krytyka pozostaje nadal problematyka bliska pracom Derridy, Barthes’a, Foucaulta, Lacana czy Althussera.

^{10/} Interesującą propozycję powrotu do pojęcia dzieła literackiego i reformy rozumienia pojęcia tekstu wysuwa Paisley Livingston w artykule *From Text to Work* w tomie *After Poststructuralism*. Zastąpienie przez Barthes’a pojęcia dzieła literackiego konceptem tekstu nie jest – mówi autor między innymi – dla badań literackich czymś praktycznym i pożądanym, sprzeciwia się bowiem literackiej estetyce i odrzuca wiele innych wartościowych pojęć, takich jak np. „funkcja autora”.

W p o-poststrukturalistycznym zwrocie ku innym dziedzinom nauki podkreśla się otwartość takiego zamierzenia, otwartość na idee zawarte w innych naukach. Współczesne teorie nauk ścisłych, przyrodniczych czy społecznych mogą – twierdzi się – dostarczyć badaniom literackim i inspiracji, i metodologicznego rygoru.

Z pewnością dużo inspiracji, choć mniej metodologicznego rygoru, wymienione teorie dostarczyły Barbarze Riebling, współredaktorce antologii *After Poststructuralism* i autorce umieszczonego w tymże tomie artykułu pod tytułem *Remodeling Truth, Power, and Society: Implications of Chaos Theory, Nonequilibrium Dynamics, and Systems Science for the Study of Politics and Literature*. Artykuł ten, umieszczony w odpowiednim rozdziale antologii, ma dobrze ilustrować nowe, p o-poststrukturalistyczne rozumienie interdyscyplinarności. Sięgając do tak odległych teorii innych nauk, jak: teoria chaosu, dynamika nierównowagi czy teoria systemowa, autorka poddaje krytyce rozumienie przez Foucaulta i „nowych historyków” władzy w społeczeństwie i jej związku z tekstami literackimi. Autorka deklaruje zainteresowanie tymi ostatnimi, zwłaszcza literaturą renesansową, jednak nie literatura jest głównym przedmiotem jej roztrząsań, lecz stosunki władzy, dynamika zmian społecznych, stabilność społecznych systemów i inne odległe od literatury tematy, zwłaszcza wymienione wyżej najnowsze teorie niektórych nauk w relacji do zjawisk z dziedziny nauk politycznych. Zdumiewa łatwość, z jaką autorka porusza się wśród problemów z różnych dyscyplin. Zdumiewa też jej deklaracja, iż mówi o „oddziaływaniu wzajemnym tekstu i kontekstu”, i zastanawia podkreślenie wagi poznania kontekstu – tak jak go rozumie autorka – dla badań nad historią literatury. Wykorzystując elementy teorii chaosu, katastrofy i zmiennego porządku, zaczerpnięte z matematyki i fizyki, Riebling rozpatruje na kilku wybranych utworach rolę literatury politycznej w przeszłości, rozważa wzajemne oddziaływanie tekstu i kontekstu. Wybrane przez autorkę przykłady renesansowej literatury zaangażowanej zawierają w swojej tematyce społeczno-polityczne przesłanie nawołujące, jej zdaniem, do przeciwstawienia się panującej władzy w celu zapewnienia państwu stabilności. W wyobrażeniu Riebling, utwory te wymownie ilustrują społeczne funkcjonowanie literatury jako „negatywnego sprzężenia zwrotnego”, będącego procesem informowania rządzących przez rządzonych o potrzebie wprowadzenia zmian w państwie. Proponując nowe spojrzenie na rolę pewnego typu literatury wśród określonych zjawisk społecznych i politycznych, autorka kwestionuje poststrukturalistyczno-lewicowe twierdzenia o determinizmie. Swoją pracę kończy słowami wyrażającymi nadzieję, że udało jej się wskazać, iż badania literackie muszą zerwać z teoretycznymi postawami w stylu Foucaulta traktującymi problematykę władzy w sposób monopolistyczny. Pisz: „Są alternatywy. Możemy porzucić symplistyczne, redukcjonistyczne i przestarzałe modele i zacząć poszukiwać sposobów mówienia o władzy, prawdzie, polityce i literaturze, które są spójne, prawdopodobne i otwarte”.

Być może propozycje, takie jak powyższa, do pewnego stopnia efektywnie przeciwstawiają się swoistemu fatalizmowi znamionującemu poststrukturalistyczne posługiwanie się literaturą. Niepokoić dalej jednak powinno podobieństwo pro-

blematyki i sposób traktowania przez Riebling literatury, która – jak często u post-strukturalistów – jest tylko pretekstem do wypowiedzi na temat władzy, polityki, niesprawiedliwości społecznej itp. Deklarowana w tomie *After Poststructuralism* nowa interdyscyplinarność może więc zastanawiać. Obok wyżej przywołanych dyscyplin pojawiają się w nim odwołania do biologii, neurofizjologii, antropologii, teorii czasu, teorii gier, cybernetyki... Czy takie odległe dyscypliny w istocie mogą badaniami literackim coś zaoferować? Jak w przeszłości, interakcja z innymi dyscyplinami jest dla nauki o literaturze wskazana, jednak pomocne jej zawsze były, są i – wolno sądzić – będą tylko te dziedziny wiedzy, które w jakiś sposób były literaturze i refleksji nad nią pokrewne. Dlatego więcej zaufania w tomie *After Poststructuralism* budzą prace poświęcone czy to psychologicznym aspektom „doświadczenia literackiego” (Easterlin: *Play, Mutation, and Reality Acceptance: Toward a Theory of Literary Experience*), czy problemom interpretacji i recepcji literatury (D. R. Anderson: *Razing the Framework: Reader-Response Criticism After Fish*).

Wśród p o-poststrukturalistycznych propozycji odnowienia badań literackich uderza – jak widać – swoisty pluralizm: pluralizm postaw badaczy i szeroki zakres wysuwanych postulatów. Najlepiej ilustruje to tom *Beyond Poststructuralism*, zbierający prace dwiętnastu autorów reprezentujących różne szkoły myślenia o literaturze. W ich postawach daje się jednak zauważyć pewien wspólny tradycjonalizm, wyrażany poprzez zgodne oświadczenia o potrzebie odzyskania wartości związanych z czytaniem literatury. Deklarując, że w przeciwstawieniu się post-strukturalizmowi konieczne jest istnienie wielorakich sposobów mówienia o literaturze, autorzy ci razem skłaniają się ku „estetycznemu humanizmowi”. Widać to i w artykule Jamesa Battersby’ego *Authors and Books: The Return of the Dead from the Graveyard of Theory*, poświęconym m.in. „jakości etycznej” dzieł literackich, i w pracy Daniela R. Schwarza *Signing the Frame, Framing the Sign: Multiculturalism, Canonicity, Pluralism, and the Ethics of Reading „Heart of Darkness”* o „etycznym pluralizmie” i podejściu do literatury, odślaniającym życie człowieka, prezentującym czytelnikowi bogactwo ludzkich doświadczeń zawartych w utworach literackich. Nie ulega wątpliwości, że i pluralizm, i humanizm jako idee leżące u podstaw tomu *Beyond Poststructuralism* zostały trafnie i efektywnie wymierzone w post-strukturalizm, teorię zamkniętą, redukcjonistyczną i skierowaną przeciwko wielu podstawowym wartościom humanistycznym literatury.

W owej skłonności krytyków i badaczy ku „humanizmowi”, kategorii dość często pojawiającej się wśród p o-poststrukturalistycznych propozycji, chciałoby się dostrzec chęć powrotu anglosaskiej nauki o literaturze do jej cennego dziedzictwa, do tradycji, którą wyżej wymieniony Daniel Schwarz określa mianem „humanistycznego formalizmu”. O tej tradycji pisze on w swoich książkach: *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller*, *The Transformation of the English Novel, 1890-1930*, i *The Case for a Humanistic Poetics*¹¹. Zali-

¹¹/ D. R. Schwarz *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller*, Philadelphia 1986; *The Transformation of the English Novel, 1890-1930*, New York 1989; *The Case for a Humanistic Poetics*, Philadelphia 1991.

czając do „humanistycznego formalizmu” tak znanych teoretyków i historyków powieści angielskiej i amerykańskiej, jak: Ian P. Watt, Wayne C. Booth czy Frank Kermode, Schwarz, sam badacz powieści, pragnący wpisać się w tę tradycję badawczą, wskazuje na główne jej elementy: precyzyjną eksplikację tekstu, skoncentrowanie na mimesis, przywiązywanie wagi do zawartości tematycznej i znaczenia utworu literackiego, uwzględnianie elementów jego techniki, struktury i stylu, przekonanie, że autorzy, pisząc, wyrażają swoje uczucia i myśli, oraz że literatura prezentuje wartości i odsłania ważne prawdy o ludzkim życiu. Schwarz zaznacza, że zdaje sobie sprawę z istniejącego w opisywanej tradycji różnicowania, jednak dziś – pisze – jakiegokolwiek różnice wydają się mało znaczące. Dlatego też nie waha się zaliczyć do „humanistycznego formalizmu” takich odmiennych kierunków i ugrupowań, jak: Nowa Krytyka, szkoła chicagowska czy krytycy zgromadzeni wokół czasopisma „The Partisan Review”. W tak przywoływanej tradycji „humanistycznego formalizmu” należy widzieć najsilniejszą propozycję skierowaną przeciwko poststrukturalistycznym praktykom. Na tle tej tradycji obecność poststrukturalizmu jawi się – trzeba to podkreślić – jako aberracja od rzeczywistych anglosaskich badań literackich. Tak właśnie, jako aberrację, określił poststrukturalizm chicagowski anglista, sławista i komparatysta Edward Wasiolek.

W Polsce „krajobraz po dekonstrukcji” – i szerzej: po poststrukturalizmie – wydaje się tematem dość silnie obecnym w refleksji nad stanem badań literackich. Świadczy o tym na przykład artykuł Anny Burzyńskiej, artykuł – zbyt, w mojej interpretacji, apologetyczny wobec dekonstrukcjonizmu – próbujący przedstawić stan literaturoznawstwa amerykańskiego¹². Z propozycji polskich podnoszących temat zaistniałej w badaniach literackich sytuacji po poststrukturalizmie na uwagę zasługuje artykuł Stefana Sawickiego *O sytuacji w metodologii badań literackich*¹³. Autor zauważa, że następstwem nie tylko dekonstrukcjonizmu, ale również strukturalizmu, a nawet hermeneutyki, jest nieobecność w refleksji nad literaturą problematyki aksjologicznej („wartości ujawniane w literaturze”, „wartości samej literatury”). Stąd propozycja autora, by powrócić do konkretnej wypowiedzi literackiej i sugerowanych przez nią znaczeń i jakości. Jakości te literatura ewokuje, a sięgają one do „istoty zjawisk”, są „jakościami metafizycznymi”. Rozumiana w ten sposób literatura jest wypowiedzią „egzystencjalną”, „inaczej sytuującą odbiorcę wobec rzeczywistości”. Jakości ewokowane przez literaturę są związane ze światem wartości, wartości takich, jak: prawda (poznana przy lekturze np. Norwida), świętość (odczuta u Bernanosa) czy wierność (opisywana przez Conrada). Mogą to być również negacje tych wartości lub rodzące tragizm ewokowanie zniszczenia jakiejś wartości. Wiążąca się z problematyką jakości i wierności, druga propozycja Sawickiego dotyczy uwzględnienia „autora” dzieła literackiego, rozumia-

^{12/} A. Burzyńska *Krajobraz po dekonstrukcji (cz. I)*, „Ruch Literacki” 1995 z. 1, s. 73-91; *W stronę polityki. (Krajobraz po dekonstrukcji, cz. II)*, „Ruch Literacki” 1995 z. 2, s. 193-221.

^{13/} S. Sawicki *O sytuacji w metodologii badań literackich*, „Ruch Literacki” 1993 z. 6, s. 695-705.

nego jako „konkretnego człowieka w jego funkcji (roli) twórcy-pisarza”. Za wartościami literatury stoi autor i to od niego wszystko zależy w utworze. Dlatego ważne jest zainteresowanie biografią pisarza i „sytuacją” jego epoki. One stanowią kontekst, bez którego nie sposób zrozumieć literatury. Przy uwzględnieniu autora trzeba jednak pamiętać, że wszelkie odniesienia do niego mają w interpretacji odgrywać rolę pomocniczą. Dzieło literackie bowiem uogólnia, przechodząc od sytuacji konkretnego człowieka do sytuacji uniwersalnej. W proponowanym powrocie do autora nie należy dostrzegać odejścia od wypowiedzi literackiej, od tekstu. Ma on być nadal głównym przedmiotem badań literackich. Celem zainteresowania autorem jest przypomnienie podstawowej prawdy, że to człowiek stworzył ów tekst. Wraz z nim naturalne staje się pozostanie przy problematyce wartości w literaturze. Problematyka ta – sugeruje w zakończeniu Sawicki – może być dla badań literackich „perspektywą” główną.

Polska p o-poststrukturalistyczna propozycja odnowienia badań literackich potwierdza ogólny kierunek wysiłków wszystkich badaczy zatroskanych o stan dyscypliny. Kryzysowi badań literackich przeciwstawiają się oni, proponując powrót do pojęć, spraw i doświadczeń dla literatury podstawowych, powrót do myślenia o literaturze w kategoriach wartości, człowieka, „humanizmu”, pojęć zagubionych przez wiele orientacji badawczych, a zwłaszcza przez poststrukturalizm.

Michał RUSINEK

Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

Zanim więc pokusimy się o jakąś historię retoryki [...], trzeba by najpierw ułożyć pewną retorykę historii. Jednakże retoryka sama w sobie jest dyscypliną nie historyczną, lecz epistemologiczną i niewątpliwie tym właśnie tłumaczyć należy fakt, że wzorce historycznej periodyzacji przynoszą tak doskonale wyniki jako środki heurystyczne, tak dalece zarazem sprowadzając na manowce w rozumowaniu. Stanowią przecież jeden z możliwych sposobów dotarcia do opartej na tropach struktury tekstów [...], a tym samym nieuchronnie podrywają swój własny autorytet.

Paul de Man



Refleksji historycznej nad retoryką i tradycją retoryczną towarzyszą dwa rodzaje konstatacji: jedna głosi p o w r ó t retoryki, druga zaś mówi o z w r o c i e k u retoryce. Różnica między nimi jest pozornie niewielka; można powiedzieć, że to tylko kwestia stylu. Wiemy dziś jednak, że kwestii tej zaniedbywać nie można, że ona właśnie – i to szczególnie dla dyskursu naukowego – może być kwestią kluczową¹: właśnie w niej może tkwić znak radykalnej różnicy o daleko idących konsekwencjach. U podstaw stylu leży synonimia², opiera się on na bardziej lub mniej świadomym wyborze. W przypadku historii retoryki jest to wybór między dwiema metaforami, dwoma tropami retorycznymi – zarazem słabo już widocznymi, zlektykalizowanymi formułami naukowego dyskursu. Dostrzeżenie tych formuł właśnie jako metafor i zrozumienie ich epistemologicznej – a nie tylko estetycznej – funkcji otwiera nam metaretoryczny dyskurs na retoryczne odczytanie³.

Retoryka powróciła – oto pierwszy typ konstatacji, często ostatnio powtarzanej; zarazem truizem, wymagający wyjaśnień i dookreślenia. Po pierwsze, jak wiemy od Kierkegaarda⁴, Nietzschego⁵ i Deleuze'a, powroty i powtórzenia to nie reproduk-

^{1/} O kompromitacji modernistycznego mitu głoszącego wyższość „treści” nad „stylem” pisze Franklin R. Ankersmit: *Historiografia i postmodernizm*, przeł. E. Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 157: „Jeżeli różni historycy zajmują się różnymi aspektami tego samego przedmiotu analizy, różnica w t r e ś c i, będąca efektem tych badań równie dobrze może być rozumiana jako r ó ż n i c a s t y l u ujmowania tego obiektu [...]. Odróżniając styl i treść, można przypisać stylowi pierwszeństwo nad treścią, a to z powodu niewspółmierności wizji

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

cje Tego Samego – to, co powróciło, jest z konieczności Inne. Podpisując się więc dziś pod twierdzeniem o powrocie retoryki, stajemy wobec konieczności obrania pewnej szczególnej perspektywy, wymagającej traktowania retoryki dawnej i retoryki nowej jako dwóch odrębnych elementów. Po drugie, powtórzenie, jak pisze Deleuze, to rodzaj odniesienia⁶, relacji do czegoś, co ma, a przynajmniej mieć powinno, charakter źródłowy, nie tylko więc jest Inne, ale i Pierwsze. Po trzecie, mówiąc o powrocie, musimy także być przekonani o pewnej nieciągłości: aby retoryka mogła powrócić, musiała być przez jakiś czas nieobecna. Po czwarte, wychodzi tutaj na jaw animizujący czy nawet antropomorfizujący charakter metafory powrotu – wracać wszak może zwierzę lub człowiek. Przedmiot ma postawę czynną, podmiot natomiast (retor? teoretyk czy historyk retoryki?) jest niewidoczny, tak jakby ów ruch powracania odbywał się samoistnie.

Drugi typ konstatacji – opartych na metaforze „zwrotu ku” retoryce – zawiera przeciwne presupozycje. Po pierwsze, nie przedmiot a podmiot ma tutaj postawę czynną – dokonuje owego zwrotu, a więc zmienia kierunek ruchu. Natomiast przedmiot – czyli retoryka – jest nieruchomy i, co więcej, wydaje się wciąż obecny w tym samym miejscu, wciąż w jakiś sposób osiągalny, wciąż przynajmniej w zasięgu wzroku. Po drugie, „zwrot ku” zakłada także, iż kiedyś nastąpiło „odwrócenie od”, a więc przez jakiś czas retoryka była niewidoczna. Choć straciliśmy ją na czas jakiś z pola widzenia, to nigdy nie zaniknęła, wciąż tkwiła w tym samym miejscu, jako stały punkt krajobrazu. Po trzecie (wyjdzmy na chwilę poza samą metaforę), retoryka – dziedzina wiedzy wypracowana przez starożytnych – dlatego jest niewzruszona, gdyż opiera się na przekonaniu, iż to, co stworzyli starożytni, jest wieczne, ponieważ tworzy fundament tradycji europejskiej. Retoryka miała swój początek, nigdy jednak nie ulegnie zniszczeniu: jej metafora nie będzie więc organiczna, lecz architektoniczna. Retoryka jest czymś, co zbudowali starożytni, i co trwa do dziś.

Metaforami mówiącymi o zwrocie ku retoryce posługuje się stosunkowo niewielu badaczy, bowiem niewielu opisuje historię retoryki w kategoriach ciągłości.

historiograficznych. Istota historycznych różnic w opiniach nie może bowiem zostać w sposób satysfakcjonujący zdefiniowana w kategoriach przedmiotów badań. Jeżeli chcemy zagwarantować znaczący postęp w debacie historycznej, to nie pozostaje nam nic innego jak tylko skoncentrowanie się na stylu, który wkomponowany jest w każdą wizję historyczną”.

2/ S. Ullman *Style in the French Novel*, Oxford 1957, s. 6.

3/ Por. P. de Man *Epistemologia metafory*, przeł. M. B. Fedewicz, „Nowa Krytyka” 1992 nr 3, s. 130-131.

4/ S. Kierkegaard *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992.

5/ Zob. G. Deleuze *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 74-77.

6/ „Powtarzać to odnosić się, ale odnosić się do czegoś wyjątkowego lub jednostkowego, co nie posiada niczego podobnego ani równoważnego”, G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 28.

Taki model z pozoru jest łatwiejszy, gdyż opiera się na oczywistości chronologii, niemniej w tym przypadku spory kłopot sprawia wymóg wewnętrznej spójności, wzajemnej łączliwości kolejnych „wcieleń” retoryki. Stąd narzuca się tu właściwie model prezentacji nazwany przez Teresę Walas modelem „ekspozycji muzealnej”, gdzie uwzględnia się „raczej związki przylegania niż zależności przyczynowo-skutkowe” a „wynikanie schodzi na plan dalszy, zastąpione wyrazistością pojedynczego przedmiotu”⁷. Także i tutaj napotykamy na pewien opór, gdyż w planie ogólnym, w obrębie retoryki klasycznej, tzn. istniejącej do połowy XIX wieku, zaszły w zasadzie niewielkie zmiany. Trudno się nie zgodzić z Danem Sperberem i Deirdre Wilson, przedstawicielami pragmatycznego nurtu w badaniach retorycznych:

Bardzo bogata i złożona historia [retoryki] warta jest szczegółowych badań, jednakże może być streszczona w kilku zdaniach. W gruncie rzeczy tę samą teorię przekazywało osiemdziesiąt pokoleń nauczycieli osiemdziesięciu pokoleniom uczniów.⁸

To oczywiście spore uproszczenie, niemniej jednak tak przynajmniej wygląda historia klasycznej retoryki z lotu ptaka i niewątpliwie trzeba znaleźć odpowiedni poziom opisu, odpowiednią problematykę, by w ogóle sens miało posługiwanie się ujęciem historycznym.

Inny model prezentacji, „organiczno-dynamiczny”⁹, znacznie częściej rządzący historyczną narracją, jest w tym przypadku jeszcze trudniejszy do zastosowania, a w dodatku grozi ześlizgnięciem się w metaforę spod znaku „powrotu”. Niełatwo jest w historii retoryki znaleźć „organiczną” zasadę, wewnętrzny rytm, fazy analogiczne do przebiegu życia, czy nawet moment dojrzałości. Paolo Valesio mówi wprawdzie o wahadłowym ruchu rządzącym dziejami retoryki (ma na myśli jej wartościowanie), jednak jego wahadło wykonało jak dotąd tylko jeden ruch:

Od późnej starożytności, poprzez triumf w renesansie, do oświecenia, retoryka oznaczała dyscyplinę „neutralną” lub „dobrą” [...]. Od schyłku oświecenia / początku romantyzmu do okresu sprzed kilku dziesięcioleci retoryka traci swe niewinnie pozytywne znaczenie i zyskuje pejoratywne.¹⁰

Dopiero wiek dwudziesty przynosi „powrót szacunku” wobec retoryki. Trudno też dopatrzeć się „organicznej” reguły w streszczeniu historii retoryki, zaproponowanym przez Roberta Harimana:

Platon obłożył retorykę ciężkimi sankcjami, podporządkowując ją dialektyce; Arystoteles potraktował ją bardziej wspaniałomyślnie; Cyceon i Kwintylianus odwrócili porządek

^{7/} T. Walas *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 86.

^{8/} D. Sperber, D. Wilson *Rhetoric and Relevance*, w: *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, red. J. Bender i D. E. Wellbery, Stanford 1990, s. 140.

^{9/} Por. T. Walas *Czy jest możliwa...*, s. 89.

^{10/} P. Valesio *Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory*, Bloomington 1980, s. 5.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

narzucony przez Platona; św. Augustyn wydobyl retorykę spod cenzury nałożonej na pogańskie piśmiennictwo przez innych Ojców Kościoła; Ramus usunął retorykę z głównego programu szkół europejskich – i tak dalej.¹¹

„I tak dalej” nie jest tu adekwatne, gdyż nic z tak przedstawionej historii nie wynika, nic nie wskazuje dalszego ciągu. Czy oznacza to, że nie można wyznaczyć tu żadnej prawidłowości?

Jeśli istniała w obrębie historii retoryki jakaś ogólna tendencja – piszą Sperber i Wilson – polegała ona po prostu na zawężaniu zakresu retoryki [...]. Zawężenie to nie było nawet równoważone pogłębieniem refleksji teoretycznej. *Les figures du discours* Pierre’a Fontaniera nie wzbogacają znacznie *Institutio oratoria* Kwintyliana.¹²

Tę tendencję stopniowego ograniczania pola znaczeniowego i celów retoryki pokazali – na różne sposoby – Gérard Genette, Tzvetan Todorov i Roland Barthes¹³. Można ją w skrócie przedstawić następująco: 1. „naturalne krasomówstwo” zostaje zredukowane do kodyfikacji schematów argumentacyjnych, 2. z wielkiej struktury teorii sztuki wymowy zostaje jedynie badanie dziedziny *elocutio* w tekstach literackich, 3. *elocutio* zmniejsza się do samej teorii tropów, 4. tropy zredukowane zostają do metafory i metonimii, aż w końcu – 5. cała retoryka zostaje ograniczona do samej metafory¹⁴. A to *de facto* oznacza śmierć retoryki – śmierć przez ograniczenie.

Nie można więc już dłużej mówić o zwrocie ku retoryce ani posługiwać się w odniesieniu do niej metaforą architektoniczną; chyba że traktujemy historię retoryki jako okres zamknięty, a współczesne badania retoryczne – jak swoistą archeologię; wówczas jedyna architektoniczna metafora (a w zasadzie metonimia), jaka nam pozostaje – to grób. Jeżeli decydujemy się na organiczny model prezentacji retoryki, będzie to obraz powolnego obumierania, dążenia ku śmierci. Wszystkie przejawy obecności retoryki w humanistyce dwudziestowiecznej wymkną się nam spod metafory zwrotu i będziemy zmuszeni mówić o powrocie, renesansie, wskrzeszeniu itp. A to już oznacza podpisanie się pod pierwszą konstatację.

Pod nią podpisuje się z kolei wielu badaczy, na różne sposoby ujmujących różnice między dawną i nową retoryką – od nieśmiałego wywodzenia wszystkich

^{11/} R. Hariman *Status, Marginality, and Rhetorical Theory*, w: *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader*, red. J. L. Lucaites, C. M. Condit, S. Caudill, New York 1999, s. 35; przedruk z: „Quarterly Journal of Speech” 1995 vol. 72, s. 2.

^{12/} D. Sperber, D. Wilson *Rhetoric and...*

^{13/} G. Genette *La rhétorique restreinte*, „Communications” 1970 nr 16, s. 158-159; T. Todorov *Théories du symbole*, Paris 1977, rozdz. 2 i 3; R. Barthes *The Old Rhetoric: an aide-mémoire*, w: tegoż *The Semiotic Challenge*, przeł. R. Howard, Berkeley 1994, s. 45-47 (tekst ten ukazał się w oryginale w tym samym numerze „Communications”, co tekst Genette’a).

^{14/} Por. M. Borch-Jacobsen *Analytic Speech: From Restricted to General Rhetoric*, przeł. D. Brick, w: *The Ends of Rhetoric...*, s. 127.

współczesnych szkół retoryki z „nieklasycznego” kierunku¹⁵, poprzez mówienie o tym, iż nowe koncepcje wprowadzie „szukają zakotwiczenia w klasycznych teoriach retorycznych”, lecz nie mają już z nimi wiele wspólnego¹⁶, aż po stanowiska bardziej wyraziste. Richard Andrews we wstępie do *Rebirth of Rhetoric* pisze, iż „szkice zebrane w tej książce wskazują na przetworzenie [remaking] lub – by posłużyć się metaforą bardziej organiczną, bardziej dramatyczną – odżycie [rebirth] retoryki pod koniec XX wieku”¹⁷. Mówi się także o współczesnym renesansie niektórych zagadnień retoryki¹⁸ lub o retoryce odnowionej, zrekonstruowanej, zredefiniowanej¹⁹ – czy po prostu „nowej”²⁰ w opozycji do „starej”. Ustalenie takiej opozycji – zdaniem Paolo Valesio – nie tyle podkreśla różnicę między starożytnymi a współczesnymi koncepcjami (gdyż np. w książce Chaima Perelmana, zatytułowanej *La nouvelle rhétorique*²¹ nie pojawia się żadna „nowa” teoria retoryki), lecz raczej odcina się od pejoratywnego znaczenia, jakim obarczona została retoryka głównie w XIX wieku. Gest ten jednak – zdaniem Valesio – jest „niezgrabnym ruchem obronnym”, wciąż utrzymującym owo negatywne znaczenie²². Niektórzy badacze, jak np. Robert L. Scott, w ogóle są zdania, że najważniejszy jest „podział retoryki na «starą» i «nową». [...] Badania nad retoryką będą owocniejsze, gdy potraktujemy je jako różne, lecz nie rywalizujące ze sobą zakresy znaczeniowe [senses] retoryki”²³. Podobnie ostrą cezurę proponuje Umberto Eco, pisząc o zmianie statusu retoryki: „[r]etoryka, niegdyś s z t u k a n a k ł a n i a n i a, pojmowana niemalże jako subtelne *oszustwo*, zostaje coraz powszechniej uznana za pewną technikę ludzkiego rozumowania” (podkr. – U. E.)²⁴.

^{15/} J. Z. Lichański *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Warszawa 1992, s. 68.

^{16/} H. Podbielski *Współczesne kierunki retoryczne na tle starożytnej retoryki greckiej*, w: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, red. J. Axer, Warszawa 1996, s. 94. Owe „współczesne kierunki” to w tym tekście niestety jedynie dwie koncepcje – Perelmana i Burke’a.

^{17/} *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture and Education*, red. R. Andrews, London 1992, s. 4.

^{18/} A. Werpachowska *Retoryka jako sposób myślenia o tekście*, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 1, s. 119.

^{19/} P. Dixon *Rhetoric*, London 1971, rozdz. VI, s. 71-72.

^{20/} Zazwyczaj mówi się o czterech „nowych retorykach” – Kennetha Burke’a, I. A. Richardsa, Chaima Perelmana i Richarda Weavera. Donald S. Bryant (*Rhetorical Dimensions in Criticism*, Baton Rouge 1973, s. 9-10) dołącza tu jeszcze nazwisko Marshalla McLuhana.

^{21/} Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca *La nouvelle rhétorique: Traité de l’argumentation*, Paris 1958.

^{22/} P. Valesio *Novantiqua...*, s. 5.

^{23/} R. L. Scott *On „Not” Defining Rhetoric*, „Philosophy and Rhetoric” 1973 nr 6, s. 95.

^{24/} U. Eco *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 100.
Por. J. Ziomek *O współczesności retoryki*, w: tegoż *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 133.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

Dla samych twórców „nowych retoryk” określenie to oznacza nie tyle „retoryki w nowych czasach” czy „retoryki obmyte z pejoratywnych naleciałości”, lecz nowe, autonomiczne koncepcje. I. A. Richards w książce *Philosophy of Rhetoric* z 1936 roku postuluje zastąpienie starej retoryki, będącej „teorią walki na słowa”²⁵, dążącą do wygrywania sporów itp., nową – będącą „nauką o niezrozumieniu [*misunderstanding*] i środkach zaradczych przeciw niemu”²⁶, badającą warunki rozumienia dyskursu poprzez badanie sposobów działania języka. Kenneth Burke mówi o nowej retoryce jako o emigrantce, która, wyparta i zdegradowana przez „krytykę estetyczną”, została wchłonięta przez tzw. „nowe dyscypliny naukowe” – antropologię, psychologię społeczną, socjologię, psychoanalizę, semantykę. Pisz on:

Gdybym miał podsumować jednym słowem różnicę między retoryką „starą” a „nową” (wzbogaconą przez świeże spojrzenie, jakie wnoszą „nowe dyscypliny naukowe”), powiedziałbym, że kluczowym pojęciem dla starej retoryki była „perswazja” i nacisk na spełnienie zamierzonych intencji. Kluczowym pojęciem dla „nowej” retoryki byłaby „identyfikacja”, która może zawierać element częściowo „nieświadomy”. „Identyfikacja” w najprostszym wydaniu także jest środkiem zamierzonym, gdy na przykład polityk próbuje utożsamić się ze swymi słuchaczami. [...] Identyfikacja może być jednak także celem samym w sobie, gdy na przykład ludzie szczerze pragną utożsamić się z jakąś grupą lub innym człowiekiem. Wówczas niekoniecznie są pod wpływem działania świadomego czynnika zewnętrznego, lecz mogą wpływać sami na siebie, by osiągnąć ten cel.²⁷

Punktem wyjścia dla Rolanda Barthes’a w „podręczniku (*l’aide-mémoire*) do starej Retoryki” – była konstatacja śmierci retoryki²⁸, dziedziny wiedzy niegdyś żywej i rozwijającej się. Przyjmuje on zarówno ujęcie diachroniczne („podróż”), jak i synchroniczne („sieć”). Podróż dotyczy wyłącznie starej, czyli klasycznej retoryki (pisanej konsekwentnie dużą literą) – której nie zostaje przeciwstawiona żadna retoryka „nowa”. Pisz Barthes:

stara nie oznacza tutaj, iż obecnie mamy do czynienia z jakąś nową retoryką; stara Retoryka stoi raczej w opozycji do n o w e j, która jeszcze nie zaistniała: świat jest niewiarygodnie pełen starej Retoryki.²⁹

Dalej cytuje Stephena Ullmana:

25/ I. A. Richards *Philosophy of Rhetoric*, London 1936, s. 24.

26/ Tamże, s. 3.

27/ K. Burke *Rhetoric – Old and New*, w: *New Rhetorics*, red. M. Steinmann, New York 1965, s. 62-63. Szerzej na ten temat w: K. Burke *A Rhetoric of Motives*, New York 1950, s. 43 i dalej.

28/ R. Barthes *The Semiotic...*, s. 11.

29/ Tamże.

Zaniknięcie tradycyjnej retoryki spowodowało lukę w naukach humanistycznych, a stylistyka wiele już zdziałała, by zapłacić tę lukę. Absolutnym błędem byłoby jednak traktowanie stylistyki jako „nowej retoryki” przystosowanej do standardów i wymagań współczesnej nauki – zarówno językoznawstwa, jak i literaturoznawstwa.³⁰

Nie istnieje nowa retoryka, jest tylko luka po starej. W stwierdzeniu tym kryje się pewna prowokacja – i dlatego tekst Barthes’a będzie się plasował po stronie metafory „powrotu”. Nowa retoryka to zbiór pusty – ale tylko na razie. *L’aide-mémoire* ma przypominać, na czym polegała najstarsza w tradycji europejskiej teoria dyskursu, by umożliwić np. skonfrontowanie jej z „nową semiotyką”³¹, z koncepcjami strukturalistycznymi. Nie robi tego w tym tekście (oprócz kilku sugestii, mówiących np. iż „Retoryka stanowiła prefigurację lingwistyki wypowiedzi”³²), niemniej przygotowuje pole do takiego działania.

Wiele kwestii – pisze Barthes w podsumowaniu – naszej literatury, naszego nauczania, naszych językowych instytucji (czyż istnieje choć jedna instytucja bez języka?) zostałyby rozjaśnione lub inaczej zrozumiane, gdybyśmy gruntownie znali retoryczny kod (tj. gdybyśmy go nie cenzurowali), który dał naszej kulturze swój język.³³



Od uwag ogólnych czas przejść do szczegółowych. Proponuję, by skoncentrować się na dwóch tekstach reprezentujących metafory powrotu i zwrotu, aby zobaczyć nie tylko, jak prezentuje się opowiadana za ich pomocą historia retoryki, ale i poniekąd jej status. Wybrałem dwa teksty, które z wielu względów uważam za reprezentatywne, z którymi można podjąć rzetelną dyskusję. Jednym z nich jest książka Thomasa M. Conleya *Rhetoric in the European Tradition*, obejmująca okres od sofistów (pisanych, co znamienne, w cudzysłowie) do dwudziestowiecznych filozofów, którzy dokonali „zwrotu ku retoryce” – tak brzmi tytuł ostatniego rozdziału. Jest to w zasadzie podręcznik historii retoryki. Prezentuje ją Conley za pomocą modelu „ekspozycji muzealnej”, na co wskazuje „naturalny”, a więc konwencjonalny podział na rozdziały, zdeterminowany podziałem geograficznym (retoryka we Francji, Niemczech, USA itd.), a przede wszystkim podziałem na „epoki”: po trzech rozdziałach dotyczących starożytności następuje poświęcony retoryce w średniowieczu, potem w renesansie i kolejno w siedemnastym, osiemnastym i dziewiętnastym wieku; wiekowi dwudziestemu poświęcone są dwa rozdziały, przy czym cezurę stanowi tu *the Great War*, czyli pierwsza wojna światowa. W obrębie rozdziałów panują już jednak relacje cechujące model organiczny, a między

^{30/} S. Ullman *Language and Style*, New York 1964, s. 130; cyt. za: R. Barthes *The Semiotic...*, s. 46.

^{31/} R. Barthes *The Semiotic...*

^{32/} Tamże, s. 85.

^{33/} Tamże, s. 92.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

wymienianymi koncepcjami występują np. związki wynikania, ślady rozwoju itp. – wydaje się jednak, że autor przeczuwał, iż konsekwentne stosowanie tego modelu także i między rozdziałami skazałoby go albo na nierzetelność, albo na konieczność odnotowania nieciągłości w obrębie tradycji retorycznej.

Taką nieciągłość podkreślają natomiast autorzy drugiego tekstu, John Bender i David E. Wellbery, zatytułowanego *Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric*³⁴, a więc bezsprzecznie stojącego pod znakiem „powrotu”. Został on wygłoszony na konferencji zorganizowanej przez Stanford University w 1987 roku pod znamienym tytułem *The Ends of Rhetoric* („end” to zarówno „cel”, jak i „kraniec” czy „koniec”). Autorzy podkreślają w nim wyraźny brak ciągłości w tradycji retorycznej, i to nie tylko ten najbardziej oczywisty, związany z przełomem antypozytywistycznym, lecz również inne, mówiąc językiem Foucaulta, punkty nieciągłości w historii retoryki, a także jej ogólną skłonność do tychże. Posługują się przy tym wyłącznie modelem organicznym, stosując podział niearbitralny, a w każdym razie: mniej arbitralny, wynikający z przemian w rozumieniu retoryki, a nie odliczany setkami lat. Piszą tak:

Posługiwanie się przez nas pojęciami „oświecenie” i „romantyzm” [...] nie powinno sugerować zbytnio liniowej logiki następstwa. Wprost przeciwnie, różnego rodzaju osiągnięcia kulturalne, które będziemy zbierać pod tymi dwoma znanymi określeniami, w sposób skomplikowany się zazębiają, a ich skutki widoczne są do dziś. [BW, s. 5-6]

Chociaż książkę Conleya i referat Bendera i Wellbery'ego tak wiele różni – choćby objętość, stopień szczegółowości czy teoretyczności w ujęciu tematu lub też funkcja – nie znaczy to jednak, że nie są one porównywalne. Przynajmniej od siedemnastego wieku można prowadzić lekturę równoległą.

Według Bendera i Wellbery'ego, do śmierci retoryki przyczynił się długi i skomplikowany historycznie proces:

kształtowania się nowoczesności [*modernization*]: zastępowania symboliczno-religijnej organizacji życia społecznego formami zrationalizowanymi, stopniowe przechodzenie od warstwowego zróżnicowania społeczeństwa do zróżnicowania ze względu na funkcje. [BW, s. 7]

Nowoczesny nurt antyretoryczny pojawia się po raz pierwszy w oświeceniu, kiedy to wyłania się dyskurs „neutralny, niezależny od pozycji społecznej (*nonpositional*) i przezroczysty” (BW, s. 7-8). Conley nie mówi wprawdzie o nowym dyskursie, wspomina jednak o „próbach osadzenia elokwencji na poziomie bardziej fundamentalnym”³⁵ oraz o zastąpieniu argumentu dowodem „wydedukowanym przy

^{34/} J. Bender, D. E. Wellbery *Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric*, w: *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, red. J. Bender i D. E. Wellbery, Stanford 1990. Dalej w tekście – BW i numer strony.

^{35/} T. M. Conley *Rhetoric in the European Tradition*, Chicago 1990, s. 177. Dalej w tekście – C i numer strony.

pomocy logiki z oczywistej prawdy” (C, s. 175)³⁶. Przyznaje też obecność nurtu antyretorycznego, choć nazywa go „pewnym brakiem zaufania do retoryki” (C, s. 163) i ogranicza do filozofów: Bacona, Kartezjusza, Locke’a, a potem Kanta – prawdziwa, czyli „niefilozoficzna” retoryka rozwijała się jako konstruktywna reakcja na ich poglądy (C, s. 192). O nich też piszą Bender i Wellbery, mocno podkreślając ich antyretoryczność. Bacona traktują jako autora przede wszystkim *Novum organum* – „tekstu fundamentalnego dla współczesnego myślenia naukowego” (BW, s. 8) – w którym wielokrotnie atakuje on retoryczne praktyki na podobnych podstawach, co Platon. Zamiast jednak – jak Platon – czynić alternatywą dla retoryki dialektykę, „postuluje dyskurs aretoretyczny, zakorzeniony w empirycznych danych natury” (BW, s. 8). Wśród fałszywych pojęć, „idoli”, jakie opanowały umysły ludzi, „że prawda z trudem tylko znajduje do nich dostęp”³⁷, Bacon wymienia „idola fori”, czyli idole rynku, wynikające:

z wzajemnej bliskości i obcowania rodzaju ludzkiego [...]. Ludzie bowiem obcuja ze sobą przez rozmowy; wyrazy zaś dobiera się stosownie do tego, jak je pospólstwo pojmuje [...]. Słowa całkowicie zadają gwałt rozumowi, wszystko mącą i przywodzą ludzi do niezliczonych jałowych kontrowersji i wymysłów.³⁸

Dla Conleya Bacon jest natomiast autorem *Of the Proficiency and Advancement of Learning*, dzieła wczesnego (1605), zawierającego przegląd współczesnych nauk i postulującego ich rewizję. Cytuje on fragment, z którego wynika, iż retoryka jest podporządkowana wyobraźni, a jej zadaniem jest przekazywać „nakazy rozumu wyobraźni, aby pobudzać pragnienie i wolę”³⁹, po czym interpretuje go, niejako nie dostrzegając w nim elementu wartościującego:

właściwe studiowanie retoryki polega na systematycznym badaniu afektywnych możliwości języka, którym rozum posługuje się, by wpłynąć na wyobraźnię. [C, s. 164]

Inne, oczywiste ataki Bacona na retorykę⁴⁰ Conley interpretuje nie jako ataki na nią samą, lecz na jej elokucyjną (i inwencyjną) część; inne części wychodzą z ataku bez szwanku, gdyż zostały przesunięte do innych dziedzin (*pronuntiatio* do gramatyki, *memoria* jako osobna sztuka intelektu itd.; C, s. 164). Kwestia utraty integralności przez tak postrzeganą retorykę nie wydaje się stanowić dla Conleya problemu.

^{36/} O dowodzie jako nowej wartości pisze także Barthes: *The Semiotic...*, s. 43.

^{37/} F. Bacon *Novum organum*, przeł. J. Wikarjak, ks. I, af. 38, s. 66.

^{38/} Tamże, af. 43, s. 68. Por. analizę Baconowskich „idoli” w: M. Foucault *The Order of Things*, przekład anonimowy, London 1974, s. 51-52. Przekład polski tego fragmentu: M. Foucault *Ead*, „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 2, s. 373-374.

^{39/} F. Bacon *Works*, t. 4, London 1900, s. 445. Cyt. za C, s. 163-164.

^{40/} Np. F. Bacon *Novum...*, ks. I, af. 71, s. 94.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

W przypadku Locke'a sprawa jest nieco trudniejsza, jego ataki na retorykę są szczególnie silne, a określenie – jego autorstwa – „sztuka zwodzenia”⁴¹ stało się niemal skrzydlatym słowem. W *Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* proponuje on nową teorię języka, „semiotykę”, która eliminowałaby oszustwa retoryki i gwarantowała – jak piszą Bender i Wellbery – przezroczystość dyskursu (BW, s. 14). Conley także przytacza krytyczną część *Rozważań* Locke'a, nie wspomina jednak o części konstruktywnej. Stosuje natomiast mechanizm zaskakujący: marginalizuje znaczenie filozofii. Dla oświeceniowych konstruktywnych koncepcji retorycznych stanowi ona jedynie kontekst, czy też nawet zaledwie język, którym „wypada” w tych czasach mówić, a który nie wpływa na sam przedmiot.

Z punktu widzenia retoryki – pisze Conley – [...] filozofia oświecenia [*New Philosophy*] miała praktycznie charakter marginalny, chociaż oczywiście należy o niej pamiętać. [...] Nie wprowadziła [ona] radykalnych zmian do teorii retoryki [...], nie da się ani wyedukować kształtu takich teorii z filozoficznej doktryny, ani zredukować ich do niej, chociaż prawdą jest, że w niektórych przypadkach retoryka przesiąkała filozoficznym idiomem. [C, s. 190]

(Tu warto dodać, że *de facto* żadna koncepcja filozoficzna nie wpływa według Conleya na kształt retoryki – nawet filozofie języka, o których w ogóle nie wspomina).

Podobnie w przypadku innego przedstawiciela *New Philosophy*, Kartezjusza. Według Bendera i Wellbery'ego, jego filozofia miała ogromne znaczenie dla historii retoryki i dla kultury europejskiej w ogóle. Nie tylko stanowiła fundament pierwszej antyretorycznej teorii języka – *Logiki* Arnaulda i Nicole'a; Kartezjańskie *cogito* rozpoczęło bowiem „skoncentrowany na podmiocie dyskurs filozoficzny i kulturalny, którego punktem kulminacyjnym stała się myśl romantyczna” (BW, s. 11). Podmiotowość leżąca u podstaw tego dyskursu podkopała ideologiczne podstawy retoryki (BW, s. 12). Conley dostrzega natomiast jedynie fragmenty *Rozprawy o metodzie* dotyczące bezpośrednio retoryki, w których Kartezjusz wymienia ją wśród przedmiotów, których musiał uczyć się w szkole i które następnie odrzucił, poszukując czystej filozofii (C, s. 164-165). W tym przypadku Conley nie tylko marginalizuje znaczenie Kartezjusza dla koncepcji retorycznych, ale i posługuje się interesującym chwytem – poniekąd retorycznym. Pisze mianowicie, iż wszyscy filozofowie przejawiający brak zaufania do retoryki byli w niej mistrzami (C, s. 163). Kartezjusz wielokrotnie dał temu wyraz, zarówno przekazując swoje poglądy, jak i broniąc ich przed atakami – kiedy musiał przekonać samego siebie, iż ma rację. Zdawał sobie sprawę, że retoryka jest niezastąpiona w walce ze złudzeniami. Jego retoryczne wykształcenie nie poszło na marne: u jezuitów w La Flèche studiował wszak Soaresa, Keckermanna i innych teoretyków retoryki. To właśnie

⁴¹/ J. Locke *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. J. Gawecki, ks. III, rozdz. 10, § 34, s. 170.

oni mieli wpływ na Kartezjusza, a nie – jak twierdzą Bender i Wellbery – Kartezjusz na retorykę.

Że retoryki nie da się uniknąć, pokazuje Conley, przytaczając polemikę Kartezjusza z pewnym krytykiem⁴², w której porównuje się on:

do astronoma, którego obliczenia wykazały, że Słońce jest wielokrotnie większe od Ziemi, a wyszedłszy na ulicę, odczuwa, iż jego zmysły przeciwstawiają się jego obliczeniom – Słońce wydaje się znacznie mniejsze. [C, s. 165]

Kartezjusz posługuje się więc tutaj figurą retoryczną (alegorią) i, co więcej, mówi o perswazyjnym, a więc retorycznym, potencjale tkwiącym w jego własnym wnioskowaniu. Oto więc tryumf retoryki nad jej przeciwnikiem. Bardzo podobny zabieg stosuje Paul de Man w analizie wspomnianego fragmentu *Rozważań* Locke'a, atakującego retorykę. „Trudno sobie wyobrazić – pisze de Man – lepszy popis krasomówstwa, niż to potępienie krasomówstwa”⁴³. Atak na retorykę jest w obu przypadkach pokazywany jako gest retoryczny, zarówno Conley, jak i de Man mówią o n i e u n i k n i o n o ś c i retoryki. Dla de Mana jest to między innymi dowód na „zdolność rozpleniania się języka figuratywnego i jego niszczyielską moc”⁴⁴ – do czego jeszcze wrócimy. Dla Conleya jest to dowód na to, że ataki przypuszczane na retorykę z pozycji oświeceniowej filozofii nie zdołały jej osłabić, że jest ona niezniszczalną dziedziną wiedzy i praktyki, strukturą odporną na czynniki zewnętrzne: historia kultury europejskiej może i pełna jest dramatycznych zwrotów czy nieciągłości, historia retoryki toczy się niezależnie – jednoznacznie i liniowo.

Także i romantyzm traktuje Conley jako burzę, która przetacza się obok retoryki, niczego istotnego w niej nie naruszając, niczego nie przerywając. Przyznaje wprawdzie, że dziewiętnasty wiek był złym momentem w historii retoryki, głównie jednak dlatego, że jej znaczenie dla procesu edukacyjnego ulegało coraz większej marginalizacji (C, s. 253). Zarówno Conley, jak i Bender i Wellbery (BW, s. 18) wspominają także o pojawieniu się estetyki filozoficznej i o zagrożeniach, jakie niosły ze sobą nowe koncepcje sztuki (jako domeny „oryginalności”) dla retoryki jako sztuki (C, s. 243). W obu tekstach cytowany jest też ten sam fragment *Krytyki władzy sądzienia* Kanta, w którym nie tylko zarzuca on retoryce zwodniczość, ograniczenie, nadmierne rozprzestrzenienie się, demagogiczną manipulację, ale także pokazuje, dlaczego retoryka stała się nieistotna dla twórczości literackiej. Dla Bendera i Wellbery'ego to znak ostatecznej agonii retoryki, której pierwsze znaki widać już było w oświeceniu. Tymczasem Conley natychmiast przeciwstawia poglądom Kanta – który „odwrócił się” od retoryki – konstruktywną teorię retoryki Franza Thieremina, teologa, który uczył homiletyki na berlińskim uniwersytecie. Powstała ona niejako w odpowiedzi na zarzuty Kanta i stanowi, trzeba przy-

^{42/} R. Descartes *Oeuvres*, Paris 1897-1901, t. 7, s. 255 i n.; cyt. za: C, s. 165.

^{43/} P. de Man *Epistemologia...*, s. 114.

^{44/} Tamże, s. 132.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

znać: dość kuriozalną, próbę uratowania retoryki przez m.in. oparcie jej „na syntetycznych *a priori* zasadach praktycznego działania” (C, s. 245). Mają mieć one źródło w etyce, dziedzinie, która ustala „prawą, według których wolna istota ludzka może wywierać wpływ na inne wolne istoty ludzkie”⁴⁵. Na tej podstawie Theremin buduje nowy „system” retoryczny, który, jak przyznaje Conley, nie jest wcale nowy, tylko jak najbardziej klasyczny (C, s. 245).

Praktycznie cała nowożytna retoryka ma dla Conleya charakter *z w r o t u* ku starożytnemu źródłu (źródłom), zwrotu naznaczającego relację oryginał – kopia. Nawet dwudziestowieczne „nowe retoryki”, koncepcje przeciwstawiane przez ich twórców retoryce starożytnej, funkcjonujące w zupełnie innym kontekście, dają się, według Conleya, sprowadzić do klasycznych wzorów – na przykład wspomiana koncepcja „identyfikacji” Kennetha Burke’a to po prostu zaktualizowana wersja „homonoi” Isokratesa (C, s. 282), źródła „filozofii retoryki” I. A. Richardsa można znaleźć u Gorgiasza (C, s. 304), itd. Nie ma więc mowy o żadnym zerwaniu ciągłości. Retoryka jest niezniszczalnym systemem, uświęconą tradycją dziedziny wiedzy, która nie straciła na aktualności, która zawsze jest w zasięgu wzroku, do której zawsze można się *z w r ó c i ć*.



Powróćmy do metafory *p o w r o t u*:

Współczesny powrót retoryki – piszą Bender i Wellbery – zakłada, w samej strukturze powrotu, koniec retoryki, nieciągłość wewnątrz tradycji i zmianę, która czyni ową drugą wersję retoryki, jej modernistyczno-postmodernistyczną przeróbkę, nową formą kulturowej działalności i nowym trybem analizy. By zrozumieć znaczenie dzisiejszej retoryki, należy zrozumieć, dlaczego i pod jakim względem nie ma ona łączności ze swą przeszłością. [BW, s. 4]

Pole funkcjonowania retoryki jest dzisiaj o wiele węższe niż w przypadku klasycznej retoryki. Ta dziedzina wiedzy stanowi, owszem, przedmiot wykładany na niektórych uniwersytetach, lecz jest to mocno okrojona wersja retoryki klasycznej. Bender i Wellbery twierdzą, że ograniczenie to wynika stąd, iż wielkie polacie terenu, na którym retoryka

sprawowała absolutną władzę przez dwa milenia od Arystotelesa do Bacona, zostały obecnie zawłaszczone przez inne dyscypliny: językoznawstwo, cybernetykę, stylistykę, literaturoznawstwo, socjologię, teorię komunikacji, marketing, *public relations*. [BW, s. 6]

Trudno się z tym nie zgodzić. Z drugiej strony jednak, należy oddać tym dziedzinom sprawiedliwość – o czym autorzy ci zapominają – iż nierzadko pojawia się wewnątrz nich świadomość ich retorycznego pochodzenia i chęć powrotu do retorycznych źródeł, przejawiająca się już to w samym posługiwaniu się retoryczną

^{45/} F. Theremin *Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundlinien einer systematischen Rhetorik*, 1814, s. 12; cyt. za: C, s. 245.

terminologią, już to w stosowaniu retorycznych kryteriów analizy własnego języka, a nawet próbach strukturyzacji samej siebie na wzór retoryki. W przypadku tych dziedzin – a także i kilku innych, nie wymienionych przez cytowanych autorów – powrót do retoryki ma charakter prawomocnego powrotu do macierzystej dziedziny i jej języka.

Bender i Wellbery nie wspominają o tym po to, by podkreślić zerwanie ciągłości między retoryką klasyczną a współczesną. Szkicując historię retoryki, wskazują oni, podobnie jak Barthes⁴⁶, na jej bardzo wyraźny k o n i e c, praktyczny upadek tej klasycznej dziedziny wiedzy, łącząc go z upadkiem łaciny jako języka międzynarodowego. Retoryka – przedmiot wykładany na uniwersytecie, polegający na czytaniu klasycznych tekstów i wyrabianiu umiejętności ich naśladowania – była silnie związana z kulturą klasyczną i stanowiła „fundament międzynarodowego środowiska intelektualistów, *res publica litteraria*” (BW, s. 20). Upadek znaczenia łaciny i zarazem retoryki, jaki dokonał się w okresie romantyzmu, był przede wszystkim wynikiem powstania idei narodu, którego tożsamość opierała się w głównej mierze na tożsamości językowej. Gest wyparcia „internacjonalnej” łaciny przez języki narodowe, wernakularne, był zarazem gestem odcięcia kulturowej i obywatelskiej świadomości od grecko-rzymskich korzeni i zastąpienia jednej tradycji (europejskiej) wieloma lokalnymi, narodowymi tradycjami. I gestem uśmiercenia retoryki.

Tak przynajmniej sądzą Bender i Wellbery. Jednak w przeciwieństwie np. do Curtiusa, który uważał kulturę europejską po roku 1830, kiedy to wyparła retorykę (i łacinę), za nie wartą zainteresowania „ziemię jałową”⁴⁷, autorzy ci mówią o m o d e r n i s t y c z n y m p o w r o c i e⁴⁸ retoryki. Retoryka klasyczna musiała umrzeć na skutek szeregu oświeceniowo-romantycznych przemian historycznych, społecznych i kulturalnych, w wyniku których stała się niepotrzebna, a nawet niemożliwa. Wśród gwoździ do jej trumny, oprócz wspomnianego odejścia od łaciny i łacińskości, nasi autorzy wymieniają wyraźne oddzielenie dyskursu naukowego (charakteryzującego się „przezroczystością”, „neutralnością” i „obiektywnością”) od dyskursu literackiego (w którym ceni się „indywidualną ekspresję” i „subiektywność”) oraz alfabetyzację Europy – zastąpienie „oratorskiego” modelu komunikacyjnego drukiem i działalnością wydawniczą (BW, s. 22): „retoryka utonęła w morzu farby drukarskiej” – piszą (BW, s. 15). Tymczasem modernizm dokonał radykalnego przekreślenia bądź podważenia tych tendencji. Po pierwsze,

^{46/} R. Barthes *The Semiotic...*, s. 14.

^{47/} E. R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 85.

^{48/} Modernizm rozumieją autorzy, rzecz jasna, na sposób zachodni, o wiele szerzej niż utarło się to w polskiej tradycji, jako pewien zespół zjawisk, stanowiący z punktu widzenia postmodernizmu strukturę zamkniętą, niezdolną do dalszych transformacji (od mniej więcej lat sześćdziesiątych XX wieku). Zob. R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 9-42.

rozbił model języka narodowego jako podstawy tożsamości i odrębności: dwudziestowieczny świat jest nieredukowalnie poliglotyczny, pełen jednak nie tyle różnych języków, ile przenikających się wzajemnie dialektów, socjolektów i idiolektów – każda dziedzina wiedzy wytwarza swój własny żargon, napędzając nieustanną pracę translacyjną. Po drugie, „modernizm był świadkiem rozpadu ideału naukowej obiektywności i utraty wiary w neutralność naukowego i praktycznego dyskursu” (BW, s. 23)⁴⁹; przezroczystość języka okazała się jedynie mitem. Po trzecie, modernistyczna działalność literacka podważyła takie wartości, jak indywidualne autorstwo czy inwencja twórcza (np. Baudelaire, surrealiści, Kafka, Beckett), a Freudowska psychoanaliza dokonała decentralizacji podmiotu. Po czwarte wreszcie: kultura modernistyczna to kultura „multimedialna”, wkroczył w nią bowiem i film, i telewizja, i różne formy telekomunikacji, wśród których książka i gazeta nie zajmowały już miejsca uprzywilejowanego; jednym słowem – modernizm dokonał „detronizacji” słowa pisanego.

Pojawiły się, krótko mówiąc, warunki, w których retoryka mogła odżyć, choć nie w poprzednim kształcie. Jej modernistyczna wersja nie ma już bowiem – jak twierdzą Bender i Wellbery – związku z klasycznymi korzeniami. Nie jest już ona ani uniwersytecką dziedziną wiedzy, ani spójnym systemem działań dyskursywnych. Jest natomiast międzydyscyplinarną praktyką i teorią, która nie przyjmuje – bo nie może przyjąć – formy stabilnego systemu czy metody. W przeciwieństwie do retoryki klasycznej, która była dziedziną rządzącą się określonymi regułami, podporządkowaną określonym instytucjom życia społecznego, wskrzeszona retoryka modernistyczna (i postmodernistyczna) nie ma żadnego zaczepienia ani ograniczenia instytucjonalnego. Wolność od ograniczeń okupiła utratą integralności i zmianą statusu ontologicznego: przestała być dziedziną wiedzy i praktyki dyskursywnej, a została dostrzeżona jako *c e c h a* języka ujawniająca „charakterystyczny dla współczesnego dyskursu brak fundamentu i nieskończone rozgałęzienie” (BW, s. 25). W tym momencie przestaje być pożyteczna rzeczownikowa nazwa zjawiska (retoryka), a coraz częściej i śmieiej zaczyna ją zastępować forma przymiotnikowa (retoryczny) lub – preferowana przez Bendera i Wellbery’ego dla tym wyraźniejszego odróżnienia od klasycznej dziedziny wiedzy – forma rzeczownika odprzymiotnikowego (*r e t o r y c z n o ś ć*)⁵⁰.

^{49/} Autorzy mają na myśli paradoksy Heisenberga i Gödla oraz degradację pojęcia prawdy w epistemologii Nelsona Goodmana.

^{50/} Trudno powiedzieć, kiedy to sformułowanie jako osobne pojęcie pojawiło się po raz pierwszy. Zapewne najszersze znaczenie ta przymiotnikowa forma osiąga u Paula de Mana (*The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau*, w: tegoż *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, wyd. 2, London 1983; tekst ten po raz pierwszy ukazał się w pierwszym wydaniu tej książki, w 1971 roku), choć posługuje się on raczej określeniem „retoryka tropów”, w przeciwieństwie do tradycyjnej „retoryki perswazji” (por. tegoż *Allegories of Reading*, New Haven 1979). Jako osobną kategorię wyróżnia retoryczność Charles Altieri (*Rhetorics, Rhetoricity and the Sonnet as Performance*, „Tennessee Studies in Literature” 1980 vol. 25, s. 1-23) oraz Bender

Modernizm – pisać – jest wiekiem nie tyle retoryki, ile retoryczności, wiekiem retoryki rozpowszechnionej, która penetruje najgłębsze poziomy ludzkiej egzystencji. [BW, s. 25]

Dla współczesnego rozumienia retoryki największe znaczenie miała właśnie zmiana podejścia do j ę z y k a, jaka dokonała się w modernizmie.

Początek wieku – jak pisze, niejako na potwierdzenie słów naszych autorów, Ryszard Nycz – to [...] czas odkrycia języka jako podstawowego narzędzia i uniwersalnego medium kulturowej działalności oraz jako problemu o rosnącym, z biegiem czasu – fundamentalnym znaczeniu dla filozoficznej, antropologicznej i estetyczno-literackiej refleksji.⁵¹

I dalej: „Coraz ostrzejsza i powszechniejsza staje się w tym okresie świadomość nieuchronności uwikłania w język, upośredniającego nasz kontakt ze światem”⁵². A więc, po pierwsze, język nie może być już pojmowany jako przezroczyste medium zapewniające nam łączność z rzeczywistością, lecz przeciwnie: nieuchronnie zawiera elementy – właśnie elementy figuratywne, retoryczne – które podważają referencjalność wypowiedzi i wprowadzają do dyskursu epistemologiczną niepewność. Po drugie, język się niejako zużył i stanowi magazyn gotowych klisz, za pomocą których mówimy o świecie – co przypomina topikę, jeden z elementów retoryki. Myślenie o języku staje się więc na trwałe związane z myśleniem o retoryce – a to za sprawą przede wszystkim Nietzschego, a właściwie recepcji i interpretacji jego twórczości.

Bender i Wellbery przywołują wprawdzie wykłady z retoryki, jakie prowadził młody Nietzsche na uniwersytecie w Bazylei, oraz ich „fundamentalne znaczenie dla dojrzałej myśli” (BW, s. 26), koncentrują się jednak na innym tekście, retoryce poświęconym niejako pośrednio: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*⁵³. Tekst ten kładzie szczególny nacisk na retoryczność języka i ludzki „popęd do tworzenia metafor” jako podstawę interpretowania świata – innymi słowy, na tropologiczność naszego poznania. Retoryka zostaje tu wyraźnie przededefiniowana, pojęcia ze słownika tradycyjnej retoryki otrzymują nowe zakresy znaczeniowe: odziedziczona po „starej” retoryce koncepcja figur retorycznych zostaje poddana radykalnej reinterpretacji:

figury nie są już chwytami elokucyjnymi, które zdobią i prezentują stematyzowane [*invented*] myśli mówiącego, lecz ruchomymi, zmiennymi kategoriami, które puszczane są w ruch przy każdym zetknięciu ze światem. [BW, s. 26]

i Wellbery – posługujący się własnym neologizmem „rhetoricity”, wprowadzonym dla podkreślenia odrębności współczesnej retoryki; pojęcie „rhetoricity” przyjmuje także James L. Kastely *Rethinking the Rhetorical Tradition: From Plato to Postmodernism*, New Haven 1997.

^{51/} R. Nycz *Język...*, s. 45.

^{52/} Tamże, s. 53.

^{53/} F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 183-199.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

Nietzsche jest filozofem, który – dzięki takim badaczom, jak Paul de Man czy Sarah Kofman, którzy, jak pokazał Michał Markowski, nie dostrzegali nieoryginalności jego myśli w tej dziedzinie⁵⁴ – patronuje przejściu od retoryki do retoryczności. Przejściu, które – zdaniem Bendera i Wellbery'ego – miało charakter *z e r w a n i a*. Nie istnieje już retoryka jako dziedzina wiedzy, pozostały jedynie – rozpoznane niegdyś i nazwane *m e c h a n i z m y* – które dostrzeżone zostały wszędzie tam, gdzie obecny jest język. Różnica między starą a nową retoryką ma charakter *ź r ó d ł o w y*: nowej retoryki (czyli retoryczności) nie da się wyprowadzić z klasycznego źródła, nie stanowi ona kolejnego kroku w rozwoju uświęconej tradycji retoryki. Źródło retoryczności tkwi w „lingwistycznym zwrocie”⁵⁵. To on jest punktem zwrotnym w historii retoryki, miejscem nieciągłości (mówiąc językiem Foucaulta), momentem powrotu retoryki, ale powrotu jako czegoś innego, jako retoryczności. „Powrót retoryki – piszą nasi autorzy – jest powrotem z różnicą; różnicą, która przenika do podstaw praktyki dyskursywnej” (BW, s. 5).

*

Klasyczna, grecko-rzymska tradycja dominowała w Europie mniej więcej do schyłku oświecenia. Wówczas to zaczęła następować jej dezintegracja: „Klasycyzm przestał być *j e d n y m* stylem, a stał się *j e d n y m z e stylów*” (BW, s. 3) – piszą Bender i Wellbery. Tradycja klasyczna nie zaniknęła, lecz zmieniła, by tak rzec, stan skupienia: przestała istnieć jako jedyny, uświęcony, wewnętrznie zorganizowany system elementów, zaczęła być natomiast *z b i o r e m* elementów, które można traktować *w y b i ó r c z o*. Zamknięta opozycja klasycyzm - barbarzyństwo (a więc gwarantowany systemem porządek – chaos) została zastąpiona modelem otwartym: klasycyzm - inne, równie bogate tradycje. Elementy klasycznej tradycji (np. z dziedziny sztuki czy architektury) wykorzystywane są często we współczesnej kulturze (często jednak w charakterze zaledwie ornamentu), nie oznacza to jednak prostej ciągłości, liniowego rozwoju tej tradycji. Piszą nasi autorzy:

Gdy klasyczne elementy architektoniczne powracają obecnie, ich sposób istnienia [*mode of existence*] jest fundamentalnie różny – mimo podobieństw w wyglądzie zewnętrznym – od tego, który charakteryzował je w starożytności i Europie premodernistycznej. Jedynie jakiś formalizm zaślepiony własną abstrakcyjnością mógłby przeoczyć tę historyczną transformację. [BW, s. 4]

^{54/} Nietzsche powtarza tutaj koncepcje wypracowane przez wczesnoromantyczną szkołę niemiecką, które przyswoił sobie dzięki książce Gustawa Gerbera *Die Sprache als Kunst* (Bromberg 1871). Zob. M. P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 93-96.

^{55/} Zob. A. M. Kaniowski *Filozofia po „lingwistycznym zwrocie”*, „Teksty Drugie” 1990 nr 5/6, s. 93-105.

Jest to prawda, o której chętnie się zapomina, próbując połączyć klamrą łatwych analogii zjawiska występujące np. w kulturze baroku i postmodernizmu. Nawet jeśli nie chcemy operować kategoriami radykalnymi – ontologicznymi – jak robią to Bender i Wellbery, przyznać trzeba, iż drastycznie zmienił się kulturowy kontekst, tło, na którym pojawiają się dzisiaj elementy dawnej tradycji. Te same elementy umieszczone w dwóch różnych kontekstach kulturowych, tkwiące w dwóch odrębnych epistemach, znaczą coś innego.

Traktując retorykę jako jeden z elementów tradycji klasycznej, Bender i Wellbery uczynili tę właśnie różnicę (której w ogóle nie dostrzega Conley) centralną tezą swego tekstu. Pod groźbą posądzenia o ślepy formalizm chciałbym jednak zażytkować stwierdzenie, iż sytuacja w przypadku retoryki jest bardziej skomplikowana i wymaga staranniejszego przyjrzenia się specyfice tego zjawiska. Postawmy w tym celu pytanie, które powinno było – zgodnie z retoryką tekstów naukowych – paść na początku tego tekstu i każdego tekstu o retoryce: co to jest retoryka? Odpowiedź na nie, po pierwsze, powinna mieć formę definicji, czyli należeć do dyskursu filozoficznego; po drugie, należy niejako do dyskursu samej retoryki (jako teorii) – jest jej zdaniem fundamentalnym.

Jedna z najpopularniejszych i najbardziej uświęconych tradycją definicji retoryki powiada, że jest to „bene dicendi scientia”⁵⁶. Formalnie spełnia ona klasyczne reguły definicji, składa się bowiem zarówno z *genus proximum* („scientia”)⁵⁷, jak i *differentia specifica* („bene dicendi”)⁵⁸, jednak semantycznie stawia już pewien opór, co szczególnie widać przy próbach tłumaczenia na języki nowożytnie przymiotnika „bene”. Zwraca na to uwagę Jerzy Ziomek, dokonując interesującej analizy tego słowa. Stwierdza mianowicie, że znaczenie „bene” możemy uchwycić, przywołując starożytny system opozycji semantycznych. Po pierwsze, oznacza ono mniej więcej to samo, co łacińskie „recte” a dzisiejsze polskie „dobrze, poprawnie, rzetelnie”. Konotacje są w tym przypadku dość przejrzyste i kierują nas zarówno w stronę pewnych norm formalnych i autorytetów (mówić dobrze to mówić zgodnie z regułami poprawnościowymi, a także w dobrym stylu – np. naśladując Cyce-rona), jak i w stronę norm etycznych, odnoszących się i do tekstu (mowy), i do autora (mówcy) – co zresztą podkreśla sam Kwintylijan, dodając, iż „dobrze (rzetelnie) mówić może tylko dobry (rzetelny) człowiek”⁵⁹ – w tę stronę poszedł też pol-

^{56/} Warto zwrócić uwagę, że definicja ta ma w gruncie rzeczy charakter tautologiczny. Grecki źródłosłów *definiendum* pochodzi od rzeczownika *rhetor*, wywodzącego się etymologicznie od formy czasownika *reo* (nie zachowanej w klasycznej grece), oznaczającej właśnie „bene dicere”. Por. M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, wyd. 2, Warszawa 1998, s. 31.

^{57/} Mowa tu o retoryce teoretycznej; w przypadku retoryki praktycznej używa się określenia „ars bene dicendi”.

^{58/} J. Locke *Rozważania...*, ks. III, rozdz. 3, § 10. Por. klasyczną formułę: *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*.

^{59/} Kwintylijan, *Institutio oratoria* II, 15, 34.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

ski tłumacz Kwintyliana, konsekwentnie przekładając „bene” jako „rzetelnie”. Przymiotnik ten funkcjonuje jednak na jeszcze jednym poziomie znaczeniowym, zupełnie zagubionym w polskim przekładzie Brożka. Ziomek zauważa bowiem, iż „bene” było czymś i n n y m niż „recte”⁶⁰, czyli właśnie „poprawnie”, a różnica ta ma wręcz charakter opozycji:

bene jest niejakiem odstępstwem od *recte*, czyli, inaczej mówiąc, „retoryczność” jest opozycyjna wobec „gramatyczności”. Mówienie retoryczne jest więc takim mówieniem, które nie poprzestaje na zwykłej obligatoryjnej poprawności gramatycznej, ale odstępkuje od niej na zasadzie szczególnego przyzwolenia, takiego mianowicie, które pozwala osiągnąć pożądaną skutec.⁶¹

Tak rozumiane „bene” stoi w opozycji do swego pierwszego znaczenia – i to nie tylko dlatego, iż implikuje odstępstwo od poprawności gramatycznej czy stylistycznej, lecz także przez to, że sytuuje się niejako poza sferą etyki: żadna konotacja nie sugeruje, iż cechą dystyngtywną retoryki jest mówienie dobrze, czyli rzetelnie, lecz przede wszystkim mówienie dobrze, czyli skutecznie. Miejsce etyki zajmuje pragmatyka.

Mówić „bene” to mówić „poprawnie” i „niepoprawnie” zarazem – oto jawna sprzeczność, sprzeniewierzająca się podstawowemu postulatowi stawianemu definicjom⁶². Zwróćmy uwagę, że sprzeczność ta zostaje uwidoczniona w toku analizy o charakterze w gruncie rzeczy retorycznym: owe dwa poziomy znaczeniowe, na których funkcjonuje ten podejrzany przymiotnik, to – z retorycznego punktu widzenia – poziom dosłowny i figuralny. Nie jest to prosta „gramatyczna” wieloznaczność, ponieważ posługując się kontekstem, nie jesteśmy władni rozstrzygnąć, które znaczenie jest w interesującym nas przypadku właściwe. Ziomek traktuje bowiem „bene” jako figurę, która – podkreślmy to wyraźnie – funkcjonuje i e d n o c z e ś n i e, jako diafora albo alegoria (otwarta), na obu poziomach, przy czym żadnemu z poziomów nie zostaje udzielone pierwszeństwo. Jak pisze Paul de Man w eseju *Semiologia i retoryka*:

[Figura] przykuwa naszą uwagę jedynie dopóty, dopóki pozostaje nierozstrzygnięta. [...] Gramatyczny model staje się modelem retorycznym nie wtedy, gdy, z jednej strony, mamy znaczenie dosłowne, a z drugiej znaczenie figuratywne, ale wtedy, gdy niemożliwe jest ustalenie za pomocą gramatycznych lub innych lingwistycznych środków, które z tych dwu znaczeń (a mogą to być znaczenia całkowicie przeciwstawne) przeważa. Retoryka

^{60/} Dla Kwintyliana „recte” było wyróżnikiem gramatyki, definiowanej jako *scientia recte loquendi*. Por. H. Lausberg *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1990, § 18-22.

^{61/} J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 11.

^{62/} Zob. hasło *Definiowanie*, w: *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, Warszawa 1983.

w sposób radykalny zawiesza działanie logiki i otwiera zawrotne możliwości odchylen referencjalnych.⁶³

Wszystko wskazuje więc na to, że w fundamentalnym zdaniu starej retoryki tkwi – i podważa jego fundamentalność – nowa retoryka, czyli retoryczność. Retoryka, z jednej strony, przedstawia sama siebie (językiem rozumu, filozofii), a z drugiej – mówi, że nie da się jej przedstawić, gdyż żeby ją przedstawić, trzeba by oczyścić pole widzenia z elementów zakłócających rozumienie tego pojęcia: z tego, co nienaukowe, nieprzezroczyste, epistemologicznie niepewne, czyli – retoryczne. Ponieważ jednak wiemy już (pośrednio) od Nietzschego, że „nie istnieje żadna nieretoryczna «naturalność» języka, do której można by się odwołać”, a „ję z y k j e s t r e t o r y k a”⁶⁴, wyjście poza retorykę jest wyjściem poza język – a to jest po prostu niemożliwe. Oto jak, komentując problem różnicy u Jacques’a Derridy, pisze o takiej sytuacji Vincent Descombes:

Każdy tekst jest tekstem podwójnym, istnieją zawsze dwa teksty w jednym [...]. Pierwszy z tych „dwóch tekstów w jednym” jest jedynym, jaki podtrzymuje interpretacja klasyczna: pisany jest pod autorytetem obecności, ze względu na sens, rozum, prawdę [...]. Drugi tekst – inny, a jednak ten sam – jest tym, którego lektura klasyczna nigdy nie rozszyfruje. Pierwszy tekst, którego czytanie akceptuje, zawiera jednak szczeliny czy ślady, czyniące znak ku drugiemu tekstowi. Teraz pojawia się ważny punkt: niemożliwa jest żadna synteza obu tekstów, żadne złączenie w jednym, gdyż drugi nie jest p r z e c i - w i e ń s t w e m pierwszego (które można by z nim porównać poprzez „przekroczenie różnicy” pomiędzy nimi), lecz o d m i e n n y m, t r o c h ę n i e p o d o b n y m b l i ż - n i a k i e m.⁶⁵

Relacje między obiema retorykami są więc bardziej skomplikowane, niż pokazują to Bender i Wellbery. Retoryki nie można traktować tak samo, jak innych elementów klasycznej tradycji. Nie można ograniczyć się do stwierdzenia heterogeniczności (przy zachowaniu homonimiczności) i rozłączności, jeśli tak wyraźne okazuje się splecenie, współistnienie obu retoryk. Rozwijając metaforę Descombe-sa, można powiedzieć, że, po pierwsze, retoryka i retoryczność są bliźniakami sy-jamskimi, połączonymi w sposób – by tak rzec – nieoperacyjny. Po drugie, relacja między dwoma bliźniakami, jak pisze Paracelsus – uniemożliwia ustalenie, który z nich jest oryginałem, a który kopią, kto kogo przypomina⁶⁶.

^{63/} P. de Man *Semiology and rhetoric*, w: tegoż *Allegories...*, s. 10; wersja polska: *Semiologia i retoryka*, przeł. W. Kalaga, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 218.

^{64/} F. Nietzsche *Przedstawienie retoryki starożytnej*, przeł. B. Baran, w: *Nietzsche 1900-2000*, red. A. Przybylski, Kraków 1997, s. 24-25.

^{65/} V. Descombes *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 180.

^{66/} Paracelsus *Liber Paramirum*, przekł. francuski G. de Givry, Paris 1913, s. 3; cyt. za: M. Foucault *The Order of Things*, s. 20.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

Nie można więc traktować współczesnych koncepcji retorycznych jako kopii starożytnego oryginału – jak robi Conley. Nie można także pisać osobnej historii syjamskich bliźniaków – a taką właśnie perspektywę przyjmują Bender i Wellbery. Dla nich retoryka w pewnym momencie się kończy, po czym powraca w postaci retoryczności, która ma być rozumiana – przypomnijmy inną, drugoplanową tezę tego tekstu – jako cecha dyskursu, „ujawniająca charakterystyczny dla w s p ó ł c z e s n e g o dyskursu brak fundamentu i nieskończone rozgałęzienie” (BW, s. 25; podkreślenie – M. R.). To tak, jakby do modernizmu istniał dla nich tylko jeden bliźniak, a drugi urodził się – po śmierci pierwszego – dopiero w modernizmie. Tymczasem retoryczność, jak pokazaliśmy powyżej, czai się już w klasycznej, Kwintylianowskiej definicji retoryki, a Paul de Man odnalazł ją m.in. w „anty-retorycznych” tekstach Locke’a, Condillaca i Kanta⁶⁷ – podobnie zresztą Thomas Conley. Błąd Bendera i Wellbery’ego być może bierze się z niedostatecznie wnikliwego (może świadomego?) odczytania Nietzschego. Przypomnijmy, że autorzy koncentrują się na jednym tylko tekście tego filozofa, za to bardzo modnym i wielokrotnie interpretowanym, który – jak zauważa Michał Paweł Markowski – „w nie małym stopniu przyczynił się do rozwoju amerykańskiego dekonstrukcjonizmu”⁶⁸. Wystarczy jednak sięgnąć do wykładów Nietzschego poświęconych bezpośrednio retoryce, by znaleźć tam takie zdanie:

Nietrudno jednakże dowieść, że to, co jako środek świadomej sztuki nosi miano „retoryki”, jako środek sztuki nieświadomej obecne jest w języku i jego ewolucji, a nawet, że retoryka stanowi kontynuację w jasnym świetle intelektu środków [*Kunstmittel*] z a w a r t y c h w j ę z y k u.⁶⁹

Oto więc, po pierwsze, Nietzsche nie może być rozumiany, jak chcą tego nasi autorzy, jako „punkt nieciągłości” w historii retoryki, gdyż tutaj nawet podkreśla pewną ciągłość, łączność między retoryką jako cechą języka a retoryką jako dziedziną wiedzy. Po drugie, paradoksalnie, to retoryczność wydaje się wobec retoryki p i e r w o t n a, jej powstanie i rozwój związane są z powstaniem i rozwojem języka. Po trzecie wreszcie, retoryka jest próbą rozumowego ujęcia – nazwania i wtłoczenia w ramy systemu – retoryczności jako cechy języka.

Błędem naszych autorów jest więc przede wszystkim to, że stosując zasadę analogii i traktując retorykę na równi z innymi elementami klasycznej tradycji, szkicują jej historię, nie dostrzegając, że to, o czym piszą, jest w zasadzie ahistoryczne: nie można przecież nawet ustalić chronologii między dwoma wyróżnianymi przez nich elementami – pytanie o pierwszeństwo jajka czy kury jest wszak pytaniem źle postawionym.

Historyczny charakter może mieć jedynie samoświadomość retoryki. Można opisywać napięcia między retoryką a retorycznością w różnych epokach, kolejne

67/ P. de Man *Epistemologia metafory*, s. 127-130.

68/ M. P. Markowski *Nietzsche...*, s. 91.

69/ F. Nietzsche *Przedstawienie retoryki starożytnej*, s. 24.

próby okiełznania żywiołu tkwiącego w języku, próby zamknięcia go w ramach systemu, dziedziny wiedzy – i zarazem opór, jaki żywioł ten stawiał takim działaniom. Tu rysuje się następny błąd stanowiska reprezentowanego przez Bendera i Wellbery'ego: tkwi on w utożsamieniu (w imię różnicy!) dwóch różnych rzeczy: retoryki i świadomości retoryki. Modernizm, który autorzy traktują jako koniec retoryki i początek retoryczności, jest w gruncie rzeczy momentem pojawienia się takiej samoświadomości retoryki, jakiej do tej pory brakowało, gdyż uniemożliwiały ją różne – wspomniane i omówione przez nich zresztą – ograniczenia kulturowe, filozoficzne i społeczne. Jest to, owszem, punkt nieciągłości, czy może nawet punkt zwrotny (bać co bądź: *linguistic turn*), w historii jednak nie retoryki, lecz świadomości retoryki, która wówczas w pełni się narodziła, oświetlając dotychczasową retoryczną tradycję i wytyczając szlak retoryce współczesnej. A także pozwalając inaczej spojrzeć na wszelkie praktyki dyskursywne. Jeśli więc retoryka powróciła – to jako świadoma własnej retoryczności. W takim ujęciu różnica, którą tak silnie podkreślają autorzy, może być tylko różnicą między nieświadomym a świadomym (retoryczności) podejściem do retoryki, a nie między retoryką a retorycznością.

Tutaj dochodzimy do podstawowego błędu Bendera i Wellbery'ego i zarazem do sedna sprawy: różnica tkwiąca w retoryce jest przez nich źle rozumiana. Nie można mówić – jak pokazaliśmy – o żadnym „powrocie z różnicą”. Nie jest to także różnica „między...” w zwykłym znaczeniu tego słowa. Jest to różnica, którą Deleuze⁷⁰ nazywa, za Heideggerem⁷¹, różnicą ontologiczną, dwoistością (*Zwiefalt*) tkwiącą w samym pojęciu. Retoryka dawna i retoryka nowa to ta sama retoryka – i przez to tak bardzo inna; różnica tkwi nie między nimi, lecz w ich tożsamości – oto paradoks, o którym przypomina Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*⁷², gdzie ten sam tekst (*Don Kichot*) jest różny sam od siebie (jako XVII-wieczny tekst Cervantesa i identyczny tekst, napisany w XX wieku przez Menarda)⁷³.

Taka różnica każe odejść od perspektywy historycznej, a przede wszystkim od metafory powrotu w mówieniu o retoryce i zająć się jej statusem – poniekąd tropologicznym. Lektura retoryczna historii retoryki, rozpoczęta dostrzeżeniem w niej dwóch różnych metafor, kończyć się musi, po pierwsze, odejściem od historii i, po

⁷⁰ G. Deleuze *Różnica i...*, s. 111.

M. Heidegger *Przezwyciężenie metafizyki*, w: tegoż *Budować, mieszać, myśleć*, przeł. M. J. Siemek, Warszawa 77, s. 291.

⁷² J. L. Borges *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż *Fikcje*, Warszawa 1972.

⁷³ Poniekąd o takiej różnicy, nie źródłowej, lecz kontekstowej, pisze P. Valesio *Novantiqua...*, s. 17: „Współczesna teoria retoryczna musi być [...] postmarkistowska, postfreudowska i poststrukturalistyczna. [...] «Post» nie oznacza tu jednak *post mortem*” – wszystkie te dziedziny, stanowiąc dla retoryki rodzaj kontekstu, odcisnęły na niej swoje piętno, znacząc ową „różnicę w tożsamości”.

Rusinek Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce

drugie, dostrzeżeniem alegorycznego charakteru samej koncepcji retoryki. Tam, gdzie pojawia się retoryka, zawsze już jest retoryczność – o której mówimy, posługując się słownikiem retoryki, gdyż sama nie ma języka, jest „niema”⁷⁴; oto podwójny splot, który nie daje się rozwikłać i który ma strukturę alegorii.

⁷⁴/ Por. T. Eagleton *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London 1981, s. 112; F. Lentricchia *Criticism and Social Change*, Chicago 1983, s. 146; J. Kastely *Rethinking...*, s. 255.

Interpretacje

Michał KUZIAK

Hermeneutyka tekstu literackiego w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza.

Mickiewicz – profesor Collège de France – „wziął za tekst człowieka”, a „książki przydał za komentarz”¹. Pogląd ten zakorzenił się na trwałe w rozprawach poświęconych *Literaturze słowiańskiej*. Badacze piszą o zawartym w niej projekcie utopii antropologicznej. Wypowiadają się na temat historiozofii i profetyzmu Mickiewicza. Eksponują publicystyczny aspekt prelekcji paryskich. Mickiewiczowskie wykłady są postrzegane jako traktat ideologiczny. Jawią się przede wszystkim jako świadectwo tragedii narodu polskiego oraz tragedii usiłującego ingerować w jego losy proroka.

Jeżeli można zgodzić się ze stwierdzeniem, że Mickiewicz-prelegent „wziął za tekst człowieka”, to nie wolno wszakże zapominać, że jednocześnie „książki przydał za komentarz”. W wykładach znajdują się przecież i interpretacje tekstów literackich. Mickiewicz mówił nie tylko o lekturze „tekstu człowieka”, ale i o „wyjaśnianiu [...] pomników [...] i książ przez to, co w człowieku najistotniejsze, przez jego ducha” (XI, s. 257)². Mówił więc również o hermeneutyce tekstu literackiego.

Wydaje się, że w prelekcjach paryskich istnieje – rządzący się własnymi prawami – system badania literatury. Przejawia się on zarówno pod postacią deklarowanych przez Mickiewicza założeń, jak i w jego praktyce interpretacyjnej. System ten istnieje przy tym nie tylko w synchronii, ale stanowi również dynamiczny, zmiennej kompleks myśli.

^{1/} Por. A. Witkowska *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w: *Studia romantyczne*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973.

^{2/} A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, w: *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego (Wydanie Jubileuszowe), Warszawa 1955. Wszystkie cytaty z prelekcji paryskich pochodzą z tego wydania. Pierwsza cyfra w nawiasie po cytacie oznacza tom, druga – stronę.

Interpretacje

U podstaw Mickiewiczowskiego kursu „literatury słowiańskiej” w Collège de France znalazła się swego rodzaju intencja polemiczna. Profesor był przekonany, że „w kursie takim nie można iść drogą, jaką wskazuje znana i z góry przyjęta metoda naukowa” (VIII, s. 14). Innymi słowy: nie można stosować „metody analizy, dziedziny zwyczajów, nawyków powziętych z prawideł szkolnych” (XI, s. 335). Mickiewicz starał się zatem – jak twierdził – nie robić tego, „co robią komentatorowie, dodając na chłodno do maksym natchnionych przez niebo noty” (XI, s. 255). W powstającej w latach czterdziestych ubiegłego wieku historii literatury porbrzmiewa więc jeszcze polemika z klasycystycznym sposobem lektury tekstu, zgodnym z poetyką normatywną czy z regułami filologii. Wyrażone przez wykładowcę przekonanie o konieczności przyjęcia „innej” metody wynika ze stwierdzenia specyfiki przedmiotu *Literatury słowiańskiej* – owych „maksym natchnionych przez niebo” – a także specyfiki samego kursu, prowadzonego w uczelni nastawionej bardziej na popularyzację wiedzy niż na badania naukowe.

Mickiewicz traktował literaturę jak tajemnicę. Kilkakrotnie pojawiają się w prelekcjach wyznania bezradności hermeneuty, zmuszonego do rezygnacji z interpretowania tekstu, hermeneuty poprzestającego na podziwianiu piękna utworu. Mówiąc o poezji religijnej XVI wieku (sic!), romantyk stwierdza:

Tak samo nie podobna znaleźć nic równego utworom, które można by nazwać poważnymi, opisującymi Mękę Pańską i Zmartwychwstanie. Są wśród nich hymny, które można by stawić na czele naszej poezji narodowej, a na które teoretycy nie zwrócili uwagi; rodzaj ten przez samą swą wzniosłość wymyka się spod krytyki. W tych zwrotkach, gdzie poeta nie przestrzega żadnej miary wierszowej, gdzie porzuca rym jako coś zbyt zrosłego z epigramatami, zbyt błahego, gdzie układa wiersze według rymu wewnętrznego, rymu podniosłej muzyki, a rymy stają się asonansami – trudno niewątpliwie uchwycić prawdziwa takiej poezji. [IX, s. 64].

Wyznanie powyższe profesor kończy lekturą wierszy w oryginale, bowiem, jak powiada, „dałoby się [je – M. K.] może przełożyć dobrze na łacinę, ale we współczesnym języku uległyby zniekształceniu” (IX, s. 65). Podobnie rzecz wygląda z poezją Kochanowskiego: „Utworów Kochanowskiego nie można poznać z tłumaczeń [...]. Pochodzi to stąd, że forma poetycka, osiągnąwszy pewien stopień doskonałości, nie da się już przełożyć na inny język” (IX, s. 148; chodzi tu o *Psalterz* i *Treny*). Analogicznych przykładów znajduje się w prelekcjach więcej. Można zauważyć, że owa „nieprzekładalność” literatury wynika zarówno z jej aspektu artystycznego (Kochanowski), jak i „ideowego” (wspomniane wyżej *Kantyczki*).

Mickiewicz prezentuje swoim słuchaczom sporo cytatów – także streszczeń – z omawianych przez siebie tekstów, wychodząc, jak się zdaje, z założenia, że tylko bezpośredni kontakt z tworem może dać odbiorcy pojęcie o jego istocie, zwłaszcza odbiorcy nie znającemu tekstu. A zatem również sama lektura utworu, i to na dodatek czasami w języku oryginału, może zastąpić procedurę analityczno-interpretacyjną.

Kuziak Hermeneutyka tekstu literackiego ...

Profesor zdawał sobie ponadto sprawę z „prowizoryczności” podejmowanych przez siebie prób omówienia dzieł słowiańskich. We wstępie do niemieckiego wydania prelekcji paryskich wskazywał na różne braki swojego dzieła, konkludując jednocześnie:

Jednakże mimo tych skaz w szczegółach, które każdy zdoła łatwo sam sprostować, idea ogólna, która wykładom moim przyświecała, pozostała bez zmiany. [VIII, s. 7]

Pozostaje zatem „idea ogólna” i świadomość, że *Literatura słowiańska* była w intencji jej twórcy raczej próbą zbliżenia się do Sensu niż jego pełnym ukazaniem.

Hermeneutyka narodowa

Mickiewicz traktuje tekst literacki jako źródło poznawcze – co wynika zarówno z przyjętej koncepcji literatury, jak i z faktu, że stanowi ona główny dorobek kulturowy Słowian – stopniowo coraz wyraźniej podporządkowywane ideologii, ale przecież nie zapomina również o stronie estetycznej omawianych przez siebie utworów³.

U podstaw literaturoznawstwa profesora znajduje się przekonanie dotyczące istoty języka, jego filozoficznego charakteru. Mickiewicz powiada, że

Badanie słowa, będącego pośrednikiem między naturą nieożywioną a naturą boską, dostarcza ze swej strony zasadniczych danych dla wyjaśnienia zagadek filozoficznych. [VIII, s. 85]

Język stanowi zatem swego rodzaju medium łączące świat natury i świat ducha, medium, dzięki któremu człowiek może odkryć swoje miejsce w kosmosie i historii⁴.

Fundamentalnym założeniem przyjętej przez profesora koncepcji literatury jest przekonanie o jej duchowym charakterze oraz o tym, że jest ona ekspresją narodowości:

wszak literatura nie polega oczywiście na doborze słów [...]. W istocie literatura, jak to już mówiliśmy, może wyrastać tylko z podłoża duchowego; aby ją stworzyć, trzeba rozpalic iskrę duchową, trzeba obudzić w duszach poczucie siły, uczucie niepodległości. [X, s. 98]

Literatura nie jest zatem rzemiosłem, sztuką kompozycji. Przemianę słów w literaturę umożliwia dopiero „podłoże duchowe”, „rozpalenie iskry duchowej”. Zdaniem Mickiewicza, dzieło literackie stanowi wytwór „zapału” jego twórcy, jest ono ponadto przeniknięte „życiem”. Jednocześnie: „pojęcie, jakie literaci mają o celu swej pracy, daje prawie zawsze miarę ich siły, miarę żywotnej siły danej n a r o d o w o ś c i” (XI, s. 37, podkreśl. w tekście). Literatura stanowi więc samowie-

^{3/} Takie podejście zbliża Mickiewicza do również polemizującej z estetyką kantowską hermeneutyki. Por. H. G. Gadamer *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 104 i n.

^{4/} Na temat hermeneutycznego myślenia o języku por. jw., s. 353.

Interpretacje

dzę narodowości. Mówiąc inaczej, jest językiem, w którym został zapisany „tekst człowieka” zakorzenionego w dziejach wspólnoty narodowej.

W II wykładzie kursu I czytamy:

Literatura ta [chodzi o „literaturę słowiańską” – M. K.] ukazuje się nam niewyraźnie w pewnym oddaleniu, co nadaje jej właściwy koloryt, ocenić zaś literaturę można wtedy tylko, kiedy się ją przybliży do oczu widza. To właśnie jest moim obowiązkiem. [VIII, s. 24]

Interpretowanie literatury – jej „przybliżanie” – jest zatem niezbędne w momencie, w którym jawi się ona jako „inna”, kiedy odsłania własny, unikalny „koloryt”, posiadający źródło właśnie w narodowości. Jeżeli jednak o istocie literatury stanowi przenikający ją duch narodowy, to tym samym, z czego znakomicie zdawał sobie sprawę Polak wykładający w Paryżu piśmiennictwo słowiańskie, narodowość jest swego rodzaju przeszkodą w rozumieniu przez cudzoziemców literatury danego narodu. Każdy naród jest przecież „inny”, niepowtarzalny, natomiast narody słowiańskie są szczególnie tajemnicze, ich dzieje i kultura jawią się jako głęboko spirytualistyczne. Mickiewicz – profesor Collège de France – podejmuje się roli pośrednika pomiędzy światem Wschodu i Zachodu.

Zawarta w prelekcjach hermeneutyka tekstu literackiego posiada zatem swoje uzasadnienie w dystansie powodowanym przez narodowe zróżnicowanie literatury (o hermeneutycznej funkcji dystansu piszą współcześni hermeneuci, np. H. G. Gadamer^{5/}). Można zauważyć, że dystans ów jest ważniejszy dla romantyka, niż dystans powstający z powodu czasowego oddalenia czytelnika od poznawanego dzieła. Być może zjawisko to wiąże się z ideologizacją dyskursu prelekcji: przyjęta przez profesora ideologiczna perspektywa interpretacji sprawia, że spogląda on na historię literatury jak na uniwersum tekstów współlistniejących w synchronii (historia staje się w ten sposób mitem, a historia literatury – krytyką, zresztą generalnie dyskurs literaturoznawczy prelekcji paryskich z powodów ideologicznych jest *a priori* wartościujący).

Mickiewicz stopniowo rezygnował w swoich kursach z myślenia historycznego, posiadającego przecież charakter relatywistyczny, a więc niezgodny z ideologią^{6/}. Gdy chodzi jednak o hermeneutykę poszczególnych tekstów literackich, wykładowca pozostaje zazwyczaj wierny historyzmowi – paradoksalnie współlistniejącemu z ideologią obecną na poziomie systemu – zwłaszcza w stosunku do literatury sprzed epoki oświecenia, a więc w kursie I i częściowo II.

Wypada przy tym zauważyć, że profesor w kursie I i częściowo II większą wagę przykładał do prezentacji tego, co *stricte* słowiańskie. Natomiast w związku ze współczesną mu „literaturą słowiańską” chciał raczej porównywać główne idee li-

^{5/} Por. tamże.

^{6/} O relacji hermeneutyki wobec historyzmu pisze H. G. Gadamer, w: *Prawda...*, s. 182. Jednym z paradoksów romantyzmu jest fakt, że to historyzm niejako otworzył drogę myśleniu ideologicznemu.

Kuziak Hermeneutyka tekstu literackiego ...

teratur europejskich, poszukując w ten sposób śladów wspólnoty ponadślowiańskiej, wspólnoty mesjanistycznej.

Mickiewicz, polemizując z metodą interpretacji – a w zasadzie kwalifikacji – tekstu literackiego przyjętą przez krytyków XVIII-wiecznych, deklaruje w I kursie właśnie postawę historyzmu:

Ale nie można poezji czytać z tak ciasnymi wyobrażeniami. Obecnie jasną jest rzeczą, że aby odczuć piękno poezji danego miejsca i danej epoki, trzeba duchem przenieść się w kraj i wiek, które ją wydały. Nie ilość kapitałów, nie potęgę ceni się, ale uczucia. [VIII, s. 250]

W prelekcjach paryskich jest wszakże mowa i o innej metodzie poznania przeszłości – metodzie regresywnej, polegającej na rekonstruowaniu historii na podstawie współczesnego stanu rzeczy, metoda ta umożliwia projekcję mitu na obszar historii.

Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na pojawiający się w prelekcjach paryskich ideał hermeneuty, o którym jest mowa w związku z rozważaniami na temat przedstawicieli „nauki słowiańskiej” – czeskich „badaczy starożytności”. Zostają oni przyrównani do filologów aleksandryjskich – twórców podstaw wiedzy o literaturze antyku. Profesor stwierdza zarazem, że posiadają cechy „dawnych komentatorów Pisma świętego”. Prace Czechów przenika nabożna cześć dla przedmiotu badań. Oni sami przypominają średniowiecznych mnichów. Przedsiębrane przez siebie badania prowadzą w bezpośrednim kontakcie z życiem, podróżując. Uczeni czescy – mówi Mickiewicz – są „apostołami narodowości” (ale w pełni bezstronnymi). W świecie słowiańskim pełnią funkcję „pojednawców”, godzą zwaśnione ludy. Owo „apostolstwo narodowości” przejawia się w budzeniu świadomości narodowej na całej Słowiańszczyźnie. Czesi popularyzują ponadto problematykę słowiańską na Zachodzie⁷.

Hermeneutyka duchowa

Najpoważniejszą deklarację Mickiewicza o charakterze metodologicznym – kreślącą duchową perspektywę lektury tekstu, przeciwstawiającą się perspektywie „ilości kapitałów” – zawiera początek wykładu XXVII kursu II:

W dziejach piśmiennictwa, które są księgą rodzaju, drzewem genealogicznym ducha ludzkiego, można śledzić dwojaki rodowód: jeden podług litery, drugi podług ducha. Rodowód podług litery jest nader łatwy do nakreślenia; dość wziąć do ręki dykjonarz literacki, znajdziemy tam nazwy kolejnych okresów, nazwiska pisarzy, którzy następują jedni po drugich, jedni drugich naśladowają i podzieleni na pewne grupy, pewne klasy, tworzą tym sposobem tak zwaną epokę, okres literacki. Ale ograniczając się do badania tylko powierzchni takiej historii, nie zdołamy nigdy wyjaśnić pewnych zjawisk. [X, s. 331]

^{7/} Mickiewicz, gloryfikując postawę czeskich badaczy starożytności, przeprowadził zarazem ich krytykę, zarzucając im uleganie ideologii panslawistycznej przy jednoczesnym ostrożnym stosunku do mesjanizmu.

Interpretacje

Mickiewicz odróżnia od siebie dwa sposoby pisania literatury. Jeden z nich skupia się wyłącznie na powierzchni zjawisk. Drugi z kolei sięga ku istocie procesu literackiego. Odsłania „drzewo genealogiczne ducha ludzkiego”, wydobywa na „powierzchnię” znaczenia ukryte „w głębi”. To nie „tworzenie tak zwanej epoki, okresu literackiego” stanowiło cel pracy romantyka, nie chciał on budować systematycznego wykładu. Pragnął raczej doświadczać dzieł w niepowtarzalny sposób, w ich niepowtarzalności (koresponduje z tym zawarta i realizowana w prelekcjach paryskich koncepcja „słowa twórczego” – nie tyle służącego ekspresji myśli, ile jej kreacji). Chodziło mu o „wyjaśnienie pewnych zjawisk”, tajemnicy narodowości i tajemnicy dziejów, o dotarcie do duchowej strefy bytu, tego, co – według profesora – najważniejsze w kulturze:

Nie masz nic równie względnego, równie zmiennego jak to, co nazywamy r z e c z y - w i s t o ś c i ą, to znaczy świat widomy, to, co umyka, co przemija, to, co ma nadejść, co nie ma teraźniejszości. Jedyne duch chwyta stosunki świata widomego, duch je utrwała i nadaje im w ten sposób niejaki byt rzeczywisty; duch wytwarza idee, instytucje, dzieła, jedyne rzeczy realne, jedyne rzeczy, co przechodzą w ducha i stanowią żywą tradycję rodu ludzkiego. [XI, s. 61, podkreśl. w tekście].

Wypowiedź ta pochodzi wszakże z kursu III. Mickiewicz posługiwał się pojęciem „ducha” również we wcześniejszych lekcjach, ale, jak się zdaje, w I kursie nie wypowiedziałby tak radykalnej opinii, jak powyższa. Pojmował wtedy owo pojęcie w większym stopniu idealistyczne niż spirytualistyczne. Posługując się nim, miał na myśli raczej wartości duchowe niż metafizykę.

Hermeneutyka twórcza

Mickiewiczowska hermeneutyka tekstu literackiego w prelekcjach paryskich miała być hermeneutyką twórczą, w wykładzie inauguracyjnym profesor deklarował:

Owóż dać je poznać [pomniki literatury – M. K.] to znaczy dać wam odczuć zapal, który je stworzył. Czyż badania przygotowawcze, gdybyśmy nawet mieli na nie czas, dałyby nam moc wydobyć z arcydzieła to utajone życie, które w jego łonie się kryje i stanowi tajemnicę sztuki? Nie, ażeby ze słowa stworzonego przez artystę życie owo wytrysnęło, trzeba nad nim wypowiedzieć słowo twórcze. [VIII, s. 14]

Mickiewicz proponuje więc swego rodzaju „hermeneutykę mówienia”, tworzącą specyficzny nastrój, łączący w procesie żywej mowy – dzięki „obudzone-mu współodczuwaniu” – interpretatora, dzieło i słuchacza. Słowo wypowiedziane, niezapośredniczone przez pismo, jest słowem twórczym, poznającym rzeczywistość i komunikującym ją. Słowo takie, twierdzi profesor, dociera do świata rzeczy i ludzi w sposób doskonalszy niż słowo pisane. Trzeba tu wszakże pamiętać o tym, że słowo mogło stanowić i przeszkodę dla Mickiewicza w dotarciu do tekstu, było to przecież słowo obcego języka, a ponadto słowo obcej kultury filozoficznej, o czym wykładowca kilkakrotnie wspominał w swoim wywodzie.

Kuziak Hermeneutyka tekstu literackiego ...

Żywa mowa prelekcji paryskich posiada jeszcze jedną zmienną cechę, jest mową improwizowaną. Improwizacja jest tu nie tylko, jak chce Wiktor Weintraub, synonimem profesji⁸, staje się ona również drogą poznania. Mickiewicz mówi:

Przedmiot poruszony wiódł mnie często do tego, że wnikałem w sam rdzeń wiążących się z nim zagadnień literackich i filozoficznych i w sposób improwizacyjny przedstawiałem wyniki swoich dawnych prac, jak i najgłębsze swe uczucia osobiste. [VIII, s. 7]

Władysław Stróżewski stwierdza w *Dialektyce twórczości*:

Intuicja nie jest synonimem improwizacji [...] stanowi jednak niewątpliwie jeden z jej istotnych współczynników. Co jednak mamy na myśli, mówiąc, za Kandinskim, o intuicji?

Stróżewski wyklucza Kartezjańskie pojęcie intuicji – „racjonalnego, umysłowego «widzenia»”. Píše:

chodzi raczej o takie jej rozumienie, jakie nadal jej H. Bergson: intuicja to pozadyskursywny sposób poznawania samej rzeczywistości, współprzebiegający z jej dynamiką i podporządkowany żywemu, różnonapięciowemu trwaniu.⁹

Improwizacja zdaje się zatem wznagać poznawcze – szczególnie cenione przez profesora – zdolności intuicyjnego wglądu. Do problemu tego jeszcze powrócę w dalszej części rozważań.

Czym jest wszakże „słowo twórcze” Mickiewicza interpretującego tekst literacki?¹⁰ Otóż stanowi ono próbę odnowienia drogi powstawania utworu, a więc rekonstrukcji procesu twórczego i jego determinant – niejako ponowienie aktu kreacji dzieła literackiego. Metoda ta przypomina romantyczną hermeneutykę wczucia, wywodzącą się jeszcze od Herdera¹¹, a także intuicjonizm Mochnackiego, naturalnie – również hermeneutykę Schleiermachera, choć oczywiście trudno tu mówić o bezpośrednich zapożyczeniach. Tego typu hermeneutyka – łącząca pojęcia wczucia i rozumienia¹² – wymaga wprowadzenia wielu kontekstów związanych z procesem twórczym: w romantycznej refleksji literaturoznawczej są to konteksty dotyczące teorii środowiska: naturalnego i kulturowego, a także w aspekcie kom-

^{8/} Por. W. Weintraub *Profecja i profesura*, Warszawa 1976, s. 19.

^{9/} W. Stróżewski *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 319.

^{10/} O kongenialności jako zasadzie hermeneutyki Schleiermachera pisze H. G. Gadamer: *Prawda*, s. 192. Por. ponadto: M. Potępa *Dialektyka i hermeneutyka w filozofii Friedricha Daniela Schleiermachera*, Łódź 1992, s. 143.

^{11/} Por. M. Mann *Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa*, „Rozprawy Akademii Umiejętności Wydziału Filologicznego”, seria III, t. 3, 1911, s. 321; a także J. Tuczyński *Herder i herderyzm w Polsce*, Gdańsk 1999, s. 18.

^{12/} Por. w tej sprawie: O. F. Bollnow *Rozumienie krytyczne*, w: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i przekł. G. Sowiński, Kraków 1993, s. 169.

Interpretacje

paratystycznym oraz biografii (są one ukazane jako aspekty genezy tekstu literackiego). Dzieło literackie jawi się bowiem romantycznemu hermeneucie jako organizm będący częścią organizmu natury i kultury¹³.

Literatura u nas nie spadła jeszcze jak kwiat uwiedły z ogólnego drzewa życia. Nie uprawia się tam literatury dla zabawy, nie uprawia sztuki dla sztuki. Literatura jest jeszcze ściśle spojona z religią, historią, z życiem politycznym. [VIII, s. 53]

Procedury kontekstualizacyjne stanowią główny element strategii interpretacyjnej prelekcji paryskich¹⁴. Pojawia się w nich specyficzna realizacja kola (w zasadzie „lustra”) hermeneutycznego. Profesor traktuje bowiem literaturę jako dokument narodowości. Literatura ma odsłaniać historię, zasady ustrojowe i prawne narodu, jego wierzenia oraz obyczaje, idee. Wykładowca powiada jednak zarazem, że przywołuje wypadki historyczne, zasady ustrojowe i prawne poszczególnych narodów, ich wierzenia oraz obyczaje, a także idee celem interpretacji prezentowanych tekstów literackich (w procedurze tym można dostrzec zapowiedź manipulacji kontekstem, przecież, by tak rzec, „podobne” ma wyjaśniać „podobne”).

Mickiewicz, ukierunkowując hermeneutykę na poznanie „ducha artysty” – co jest ogólnym znamieniem hermeneutyki romantycznej¹⁵ – i w tym przypadku formułuje postulat „krytyki twórczej”:

Każdy wielki twór artystyczny nazywają boskim; domyślają się w nim, przeczuwają wpływ tajemniczy i niejako nadprzyrodzony; wpływ ten uznają za warunek niezbędny w tworze artystycznym. Co więcej: aby smakować w sztuce, aby rozplomienić się na widok jej dzieła, trzeba także doznawać pewnego natchnienia, poniekąd biernego, które duchowi widzów pozwala zetknąć się bezpośrednio z duchem artysty. Jakoż wrażenie doznawane przez znawcę jest niczym innym jak intuicyjnym zetknięciem z artystą. [XI, s. 345]

Pojawia się tu – widoczny już uprzednio w związku z kwestią „pracy twórczej” interpretatora nad dziełem – paradoks obiektywności aktu lektury. Profesor, dowodząc konieczności aktywności interpretatora oraz ukazując przedmiot owej aktywności, którym jest „duch artysty”, zdaje się krańcowo subiektywizować metodę poznania dzieła literackiego („ja” poznaje drugie „ja”). Dokonuje tego wszakże w takim sensie „subiektywności”, który pozwala mu pojmować ją jako „obiektywność”.

^{13/} Por. na ten temat rozważania B. Andrzejewskiego w książce *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa 1989, s. 135 (rozdział poświęcony Schleiermacherowi).

^{14/} W odniesieniu do hermeneutyki Schleiermachera pisze o tym H. G. Gadamer: *Prawda i...*, s. 193.

^{15/} Por. H. G. Gadamer *Prawda i...*, s. 185. M. Potępa polemizuje wszakże z psychologicznym ujęciem przez Gadamera hermeneutyki Schleiermachera, w: *Dialektyka i...*

Kuziak Hermeneutyka tekstu literackiego ...

„Duch artysty” wyraża wszakże ducha narodowości – to, co zdaje się „subiektywne”, w istocie jest więc „obiektywne”. Kwestię „obiektywnego” charakteru udziału czytelnika w procesie rozumienia dzieła literackiego Mickiewicz ukazuje natomiast w następującym zdaniu:

Trzeba najpierw wyzłolić się od wszelkich uprzedzeń, przejąc się życiem, które ożywia te dzieje, te pomniki, trzeba niejako wchłonąć w siebie wszystkie ich promienie, by odbić wiernie ich obraz, w którym by naród lub autor mogli się rozpoznać. [X, s. 18]

Profesor głosi więc konieczność wchłonięcia i odbicia „życia” tekstu przez podmiotowość czytelnika-krytyka. Mówiąc inaczej, domaga się współuczestniczącego w badanej rzeczywistości doświadczenia dzieła literackiego (stąd przekonanie Mickiewicza, że tylko Słowianin może zrozumieć „literaturę słowiańską”, posiada on ponadto szczególne zdolności poznawcze – rozwiniętą intuicję). Owo „przeżywanie” tekstu nie ma jednak prowadzić do formułowania związanych z tym wydarzeniem impresji odsłaniających stan podmiotu¹⁶. Mickiewicz wyraźnie stwierdza, że chodzi mu właśnie o „wierność” wobec tekstu, a nie o manifestację wrażliwości badacza. Takie podejście wiąże się z założeniem, że czytany tekst zawiera przekaz tajemnicy narodowości, przekaz o charakterze mitycznym, a więc w pewien sposób „święty” – nienaruszalny. Interpretator spotyka się z tym przekazem we własnym wnętrzu, odtwarzając proces twórczy powołujący do istnienia dzieło literackie. Jak stwierdza Gadamer, „Schleiermacher uważa, że idee można rzetelnie zrozumieć, tylko cofając się do ich genezy¹⁷. Badacz hermeneutyki Schleiermachera pisze:

Jest to [poznanie dzieła – M. K.] kontakt wnętrza między autorem tekstu (mowy), a odbiorcą, opierający się na partycypacji obu w owym jednym Duchu Stwórczym. Zasada ta ma swoje przedłużenie praktyczne: żeby tekst zrozumieć, trzeba się wczuć w cały świat kulturalny, duchowy, mentalny, literacki, religijny. Na tej drodze dopiero dochodzi do całkowitego utożsamienia wnętrza autora dzieła (artefaktu) z wnętrzem interpretatora: przeniknięcie się dwóch duchów na bazie życia¹⁸.

Mickiewicz dowodzi ponadto, że we wnętrzu interpretatora również ujawnia swoje istnienie duch narodu:

nie cofnę się przed krzykiem. Krzyki te nie dobywają się z mej osobowości, tę gotówem poświęcić; krzyki te wydzierają się z głębi ducha wielkiego ludu. Z głębi całej jego tradycji, przebiwszy się przez mą duszę, upadną pomiędzy was jak strzały dymiące jeszcze krwią i znojem. [XI, s. 331]

^{16/} Podobną problematykę, w związku z krytyką modernistyczną, omawia M. Głowiński w książce *Ekspresja i empatia*, Kraków 1997 (rozdział *Od impresjonizmu do hermeneutyki*).

^{17/} H. G. Gadamer *Prawda i...*, s. 189.

^{18/} C. S. Bartnik *Hermeneutyka personalistyczna*, Lublin 1994, s. 62.

Interpretacje

Obiektywizacji przeprowadzanych w prelekcjach paryskich odczytań dzieł literackich służyć miało również powoływanie się przez profesora na istniejący stan badań, który stanowi niejako podporę dla „środkowego punktu, [...] wspólnej idei, stanowiącej podstawę naszego kursu” [XI, s. 215].

Wypada jednak zauważyć, że przyjęta przez Mickiewicza hermeneutyka umożliwia deformację dzieła, którego współtwórcą staje się interpretator¹⁹. Mechanizmy takich deformacji dokonujących się w prelekcjach paryskich nie są zatem wyłącznie określone przez ideologię profesora, jak to stwierdzali dotychczas badacze podejmujący kwestię Mickiewiczowskich nadinterpretacji tekstu literackiego.

Znamienne, że – jak powiada wykładowca – im bardziej interpretowany tekst posiada charakter natchniony – „święty”, tym większa „praca wewnętrzna” nad nim jest wymagana od badacza (por. XI, s. 361). Założenie takie wyjaśnia konieczność szczególnego wysiłku, o którym mówił Mickiewicz w związku z podejmowanymi przez niego próbami omówienia *Biesiady*. Problem egzegezy tekstu Towiańskiego sytuuje się wszakże na obrzeżach Mickiewiczowskiej hermeneutyki, stanowi jej skrajną konsekwencję i zarazem podważenie. Profesor zdaje się bowiem tworzyć własną głoszę na marginesie dzieła mistrza, w czym przypomina postępowanie charakteryzujące praktykę kazania kościelnego.

Mickiewicz, mówiąc o „wypowiadaniu słów twórczych”, podkreśla zarazem rolę słuchaczy wykładu w procesie interpretowania dzieła. To ich „współodczuwanie” pozwala wydobyć z niego całą głębię znaczeń, niejako wspomagając zdolności empatyczne interpretatora-wykładowcy. Duchowy wysiłek publiczności Collège de France miał wprowadzać profesora w stan egzaltacji: „doraźnego skupienia i doraźnej ekspansji, [...] który się objawia naprzód współodczuwaniem” (XI, s. 440), budzić w nim zapal: „niezwyczajne drgnięcie ducha, które wynosi człowieka ponad jego samego” (XI, s. 349). Mickiewicz, używając formuł: „dać wyobrażenie”, „dać odczuć”, „dać pojąć”, apelował do twórczego wysiłku poznawczego swoich słuchaczy, którzy winni zinterioryzować przekaz wiedzy płynący z katedry. W ten sposób budował „nastrój”, łączący w procesie interpretacji czytelnika, tekst oraz słuchacza przekazu. Hermeneutyka dzieła literackiego stawała się podstawą „komunii dusz”, inicjującej oczekiwanie na millenarystyczny przełom dziejów i jego wypracowywanie. W ten sposób interpretacja tekstu przeradzała się w akt egzystencjalny, angażujący całość osobowości jego uczestników²⁰. Ujmując tę kwestię od strony interpretacji dzieła literackiego, Mickiewicz mówił, że jej trafność potwierdza jego postawa, fakt, że przekazuje on prawdę, którą potwierdza własną osobą.

19/ Pisał o takim procederze M. Scheler: *Istota i forma sympatii*, przekł. A. Węgrzycki, Warszawa 1980, s. 367.

20/ Na taki charakter interpretacji zwracają uwagę współcześni hermeneuci, określając ją mianem wydarzenia negatywnego. Por. H. G. Gadamer *Prawda i...*, s. 329. Por. w tej sprawie: R. E. Palmer *Manifest hermeneutyczny*, przekł. M. Król, W. Lubowiecki, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 1.

W kontekście epistemologii prelekcji paryskich

Wytłaniająca się z prelekcji paryskich koncepcja „hermeneutyki twórczej” jest związana z posiadanym przez Mickiewicza projektem gnoseologicznym²¹. Przyjęta przez profesora koncepcja intuicji literaturoznawczej koresponduje z jego rozważaniami na temat intuicji jako najdoskonalszego sposobu docierania do prawdy:

i n t u i c j a (*intueri? intus itio?*) daje i trafne poczucie, i jasne pojęcie o sposobie, w jaki pojmuje się prawdę; *intus itio* to wejście wewnątrz siebie. Im bardziej człowiek zagłębia się w istotę, tym więcej prawd z niej dobywa, bo zbliża się wtedy do owego środka, przez który obcuje z Bogiem. [XI, s. 174, podkreśl. w tekście]

To właśnie intuicyjne doświadczanie dzieła literackiego zostaje przeciwstawione przez Mickiewicza analitycznym procedurom badaczy klasycystycznych (stąd też czynnik analityczny nie został rozbudowany w prelekcjach paryskich, Mickiewicz często „markuje” procedury analityczne, wiąże się to oczywiście także ze specyfiką wykładu²²). Cechuje je syntetyczne ujęcie tekstu w jego niepowtarzalności. Profesor pisze we wstępie do niemieckiego wydania prelekcji paryskich o sposobie ich lektury: „Zresztą, mimo skaz ogół dzieła da się pojąć, a kto w ducha jego wnika, może potem szczegóły sam sprostować” (VIII, s. 6). O „uchwyceniu ducha fragmentu” Mickiewicz pisał również do G. Sand w związku z jej przyjęciem wykładu poświęconego *Nie-boskiej komedii* Z. Krasińskiego:

Uwagi pani są najzupełniej słuszne [...]. Nie przywiązuję wagi do anegdot ani cytacji, ani do żadnego szczegółu. Pani uchwyciła ducha tego fragmentu. [XV, s. 554]

Jeżeli jednak w początkowych fragmentach prelekcji paryskich intuicja pojmowana jest jako zdolność psychologiczna (w sensie „psychologii” pojawiającej się w prelekcjach paryskich), to w ich fragmentach końcowych – w związku z charakteryzującą Mickiewicza radykalizacją tendencji metafizycznej – będzie on mówił o intuicji jako rzeczy natchnienia (por. cytowany wyżej fragment o „zetknięciu się z duchem artysty”).

Przemiany hermeneutyki prelekcji paryskich

Ogólnie rzecz biorąc, zasady hermeneutyki nie ulegają istotnej zmianie w trakcie trwania kursów w Collège de France, można wszakże przyjąć, że zawarta w IV

^{21/} Por. na ten temat: A. Walicki *Filozofia a mesjanizm*, Warszawa 1970, s. 247.

^{22/} W tym miejscu antykartezjanizm prelekcji paryskich spotyka się z antykartezjanizmem hermeneutyki. Por. rozważania Gadamera na temat „pojęcia gry” (*Prawda i...*, s. 121). Wydaje się jednak, że nie można wiązać zawartej w prelekcjach koncepcji poznania intuicyjnego ze świadomym wyróżnieniem przez Mickiewicza odrębnej sfery badań humanistycznych, jak to miało np. miejsce w myśli Wilhelma von Humboldta. Por. A. Wierzbicki *Historiografia polska doby romantyzmu*, Wrocław 1999, s. 82.

Interpretacje

kursie symboliczna interpretacja utworów Krasińskiego stanowi niejako radykalną formułę Mickiewiczowskiej hermeneutyki. Zmieniają się – czy raczej ulegają reinterpretacji wraz z przemianą koncepcji narodowości i tym samym koncepcji literatury – jedynie jej przedmiot i cele (reinterpretacji podlega także pojmowanie kontekstów). Stopniowo wzrasta także nacisk położony przez romantyka na wyłączny udział intuicji w poznaniu tekstu literackiego, co wiąże się z eliminacją jego kontekstów interpretacyjnych i tym samym z myślą o „czystym” obcowaniu z nim (łączącą się również z przejściem od historii do krytyki współczesnej Mickiewiczowi literatury). Oczywiście za tendencją taką kryje się radykalizacja mesjanizmu profesora i towarzysząca jej koncepcja literatury-wizji:

Saint-Martin, tak mało znany we Francji, a z tylu względów należący do Słowiańszczyzny, pierwszy powiedział: Sztuka jest niczym innym jak wizją; artyści są ludźmi posiadającymi, często bezwiednie, dar doznawania wizyj. [XI, s. 385]

Mickiewicz jeszcze w II kursie zaproponował model hermeneutyki, której zadaniem było poszukiwanie na obszarze różnych dyskursów znaków mesjanistycznego objawienia, zapowiadających mający nastąpić przełom dziejów. W XXX lekcji kursu II profesor mówił:

Zadaniem naszym będzie wyłożyć w miarę możliwości tę ideę, do której dążą ludy słowiańskie. Nie została ona dotychczas jasno ujęta, ale postaramy się zebrać skrzętnie znaki, które może pozwoli nam odkryć punkt widnokręgu, gdzie to nowe światło ma zajaśnieć. [X, s. 15]

Wraz z odchodzeniem od pojmowania narodowości w kategoriach historycznych do pojmowania jej w kategoriach metafizycznych, prelegent, by tak rzec, „uniwersalizuje” swoją hermeneutykę. Wiaże się to z tendencją syntetyczną mesjanizmu, w perspektywie którego ulegają, czy też mają ulec, zniwelowaniu różnice narodowe poszczególnych kultur. Hermeneutyka prelekcji staje się jednak teraz „partykularna” w innym wymiarze. Mesjanizm prowadzi bowiem do podziału tekstów na teksty *sacrum* oraz *profanum*. Dystans hermeneutyczny pomiędzy czytelnikiem a tekstem będzie również określany w tych kategoriach. Profesor, usiłując omówić *Biesiadę*, stwierdza: „Widzicie teraz Panowie jedną z przyczyn, dla których musiałem mówić długo o uczuciu, z jakim należy przystępować do płodu tej literatury” (XI, s. 361). Owa przyczyna leży właśnie w „świętości” tekstu Towiańskiego.

Znamienne, że w IV kursie prelekcji paryskich Mickiewicz wyraża swoją postawę hermeneutyczną w języku towianistycznym:

Otóż, aby pojmować sztukę, aby pojmować filozofię, a nawet aby pojmować przyszłość, trzeba koniecznie dobyć z naszego wnętrza ten ton boski, który w nim gości. [XI, s. 348]

Możliwość interpretacji tekstu literackiego zostaje więc uzależniona od etyki badacza – od charakteryzującego go „tonu” – podobnie uzależnione zostają, według profesora, możliwości poznawcze człowieka.

„Interpretacja i nadinterpretacja”

Powróćmy obecnie do szczególnie kontrowersyjnego problemu związanego z literaturoznawstwem prelekcji paryskich, do problemu dokonywanych przez Mickiewicza nadinterpretacji. Eco, w polemice z Richardem Rortym, odróżnia interpretację literatury od „użycia” literatury:

Z pewnością mogę użyć tekstu Wordswortha do celów parodystycznych, chcąc pokazać, w jaki sposób tekst może być odczytywany w obrębie różnych scenariuszy kulturowych, lub do celów ściśle osobistych (mogę odczytywać tekst jako inspirację do prywatnych rozmyślań); lecz kiedy chcę *zinterpretować* tekst Wordswortha, muszę uszanować zaplecze kulturowe i językowe wiersza. [podkreśl. w tekście]²³

Rozróżnienie takie wynika z przyjęcia określonej koncepcji literatury, Rorty np. kwestionuje jego zasadność. Wydaje się jednak, że w związku z *Literaturą słowiańską* zastosowanie powyższego rozróżnienia przyczyni się do wyeksponowania specyfiki zawartych w niej odczytań dzieł literackich. Pojawiająca się w prelekcjach paryskich koncepcja języków słowiańskich, literatury narodowej, genologii, procesu literackiego, a także koncepcja analizy, interpretacji i wartościowania tekstu, nie wspominając już o projekcie „poezji czynnej”, zostały podporządkowane przez Mickiewicza kategoriom ideologii – słowianofilstwa i mesjanizmu. Podporządkowanie owo stało się fundamentem sformułowanej w *Literaturze słowiańskiej* syntezy historycznoliterackiej – ideologia stanowi w prelekcjach domenę interpretacyjną – ale niejednokrotnie przyczyniło się zarazem do naruszenia, mówiąc językiem Eco, „zaplecza kulturowego i językowego” prezentowanych przez Mickiewicza tekstów, a także do fragmentaryzacji czy deformacji wizerunku „literatury słowiańskiej”. Można tu przywołać prace poświęcone szczegółowym interpretacjom tekstów w prelekcjach. O deformacji *Wacława dziejów* pisała Zofia Stefanowska²⁴, a także Mirosław Strzyżewski²⁵, Marii – Stefanowska²⁶, *Nie-boskiej*

^{23/} U. Eco *Między autorem i tekstem*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 67.

^{24/} Por. Z. Stefanowska *Mickiewicz o „Wacława dziejach”*, w: *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976.

^{25/} Por. M. Strzyżewski *O Mickiewiczowskiej nobilitacji poematu Stefana Gajczyńskiego „Wacława dzieje”*. (*Zapomniany krytycznoliteracki aspekt wykładów paryskich Adama Mickiewicza*), „Pamiętnik Literacki” 1998 z. 2.

^{26/} Por. Z. Stefanowska *Mickiewicz jako czytelnik Marii Malczewskiego*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993.

komedii – Zygmunt Czerny²⁷, *Obylièa* – Franciszek Ilešić²⁸. Weintraub wypunktował (i zweryfikował) elementy profetyczne wczytywane przez Mickiewicza w świat prezentowanych utworów.

Przeprowadzany przez profesora „rozbiór” tekstów służy wyodrębnieniu takich elementów, które można wpisać w re-konstruowany przez niego mit słowiański (Stefanowska pisała o „legendzie słowiańskiej”, mit ten posiada w prelekcjach paryskich dwie związane ze sobą wersje: słowianofilską i mesjanistyczną). Wypada tu zauważyć dwie prawidłowości dyskursu historycznoliterackiego prelekcji. Po pierwsze, będzie to swoiste „rozchwywanie” lektury utworu, polegające na dialektyce odczytania i wczytania sensu (jego poznania i kreacji). I kurs wykładów sytuuje się przy tym w przeważającej mierze po stronie odczytania, choć i w nim przecież horyzont mówienia o poszczególnych literaturach słowiańskich wyznaczają ich apriorycznie zdefiniowane charakterystyki. Kurs IV natomiast odznacza się w zasadzie przywoływaniem tekstów jako dowodów. Wydaje się, że w pierwszych kursach prelekcji ideologia ingeruje w porządek historii literatury na poziomie systemu, w mniejszym stopniu deformując lekturę poszczególnych tekstów (zapewne ma to związek z empiryczną podbudową słowianofilstwa).

Po drugie, będzie to stopniowy wzrost odczytywania i wczytywania w tekstach (a także w historii) wątków profetycznych – czy może lepiej byłoby powiedzieć: dotyczących związku światów, ziemi i nieba – co wiąże się z radykalizacją mesjanizmu Mickiewicza. Warto wszakże pamiętać, że profesor wychodził z założenia, jakoby dzieło prawdziwego mesjanizmu – poza *Biesiadą*? – jeszcze nie powstało. Dlatego też, jak stwierdzał, zbierał idee rozrzucone po wielu tekstach, budował z nich całość, która zbliżałaby się do ideału. Dokonywał rozbioru tekstów literackich, by skonstruować z nich wizję „literatury słowiańskiej”. W ten sposób mesjanizm ingeruje w historię literatury na poziomie tekstu (choć trzeba pamiętać, że na dobre determinuje on dopiero lekturę literatury romantycznej, niejednokrotnie zbliżającej się do mesjanizmu), by powołać do życia system.

Zwróćmy uwagę, że „używanie” przez Mickiewicza tekstu literackiego wiązało się z jego fragmentaryzacją. Widoczne jest to zwłaszcza na początku III kursu. Profesor wprowadzie analizuje i interpretuje *Nie-boską komedię* jako całość, ale dalsze rozważania poświęcone literaturze mają już charakter czysto historycznoideowy (wydaje się, że i historia idei ułatwia strategię „używania” tekstu). Gubią w ten sposób swoistość literatury, wydobywając z niej wyłącznie myśl. Z konstrukcją ową wiąże się funkcjonalne dobieranie kontekstów, dopełniających ideologiczny obraz literatury.

^{27/} Por. Z. Czerny *Krasiński w literaturze francuskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1912. Pisałem o tym problemie w artykule *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-boskiej” komedii* *Zygmunta Krasińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1998.

^{28/} Por. F. Ilešić *Adama Mickiewicza paryskie „Wykłady” i serbskiego poety Simy Milutinovića „Tragedia Obyliè” (1827)*, „Sprawozdania Towarzystwa Nauk Warszawskiego” 1933 nr 1-6.

Mickiewicz „używał” literatury, gdyż był ideologiem. Trzeba tu jednak wskazać również na wspomnianą wyżej możliwość „wzięcia tekstu w posiadanie”, która wiąże się z charakterem hermeneutyki w prelekcjach paryskich. Otóż, jak pamiętamy, miała ona na celu odtworzenie procesu twórczego, niejako jego ponowienie. W ten sposób twórczy hermeneuta utożsamia się z autorem. Odtwarza jego dzieło, ale i tworzy. Może ingerować w świat znaczeń utworu – w sposób mniej subtelny (Weintraub pisze o „zasadzie ulepszanego cytatu”) lub bardziej subtelny – zazwyczaj na poziomie systemu, a więc na poziomie interpretacji „literatury słowiańskiej”, a nie jej dzieł poszczególnych. Może tak czynić, gdyż – jako romantyczny hermeneuta – rozumie autora lepiej, niż on sam siebie²⁹. Może tak czynić również dlatego, że traktuje literaturę jako źródło idei – poznanych w chwili iluminacji przez twórców, idei, które należy wydobyć z tekstu i rozwinąć, nieraz – dopełnić, bowiem artysta nie doświadczył całości prawdy (a on – hermeneuta – ją posiada). Może tak czynić w końcu, gdyż sam jest poetą. Jednocześnie jednak nie dochodzi do tak fundamentalnego, zdaniem Gadamera, wydarzenia hermeneutycznego, jakim jest „stopienie się” horyzontu dzieła i czytelnika³⁰.

Owe „ingerencje” w świat znaczeń dzieła bardzo często polegają na wyciągnięciu konsekwencji z polisemii tekstu. Znakomitym przykładem jest prezentacja przez profesora *Marii* Malczewskiego. W I kursie – a więc w kręgu historyzmu – dzieło to zostaje omówione jako utwór odsłaniający mentalność dawnego szlachcica-patrioty. W II kursie „staje się” ono dziełem religijnym (pojawia się więc w interpretacji wątek *Marii*). Ponadto w kursie III Mickiewicz umieszcza poemat w kontekście „mesjanizmu fałszywego”, eksponując zawarty w tekście motyw rozpaczny.

Konkludując: Mickiewicz kreował swoją profecję z profecji innych dzieł, ale niejednokrotnie uprzednio sam stawał się ich „autorem”. W ten sposób powstawał palimpsest *Literatury słowiańskiej*. Hermeneutyka Mickiewicza – zwłaszcza z III i IV kursu – przypomina hermeneutykę Ricœura, stawiającą sobie za cel odzyskanie zagubionych znaczeń symboli, mitów (w przypadku romantyka także wydarzeń historycznych i tekstów literackich)³¹. Maria Janion w swoich rozważaniach na temat hermeneutyki zwraca uwagę, że pojawia się ona wtedy, „kiedy tradycja traci swą niedyskursywną, magiczną niepodzielność i oczywistość, kiedy domaga się interpretacji”³².

W związku z powyższymi uwagami – odwołując się do kategorii poetyki odbioru – można określić Mickiewiczowski styl lektury tekstu mianem stylu mitycznego. Michał Głowiński pisze:

29/ W związku z hermeneutyką Schleiermachera pisze o tym problemie H. G. Gadamer: *Prawda i...*, s. 195.

30/ Por. tamże, s. 288, 329.

31/ Por. P. Ricœur *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 154.

32/ M. Janion *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 124.

Interpretacje

STYL MITYCZNY. W postaci najczystszej ujawnia się wówczas, gdy dzieło literackie odbierane jest jako przekaz religijny, głoszący prawdy wiary. W pewnym sensie nie ma ono bytu samoistnego, jest bezpośrednio przypisane pewnej całości światopoglądowej. [...]. Jego domeną [stylu mitycznego – M. K.] stała się przede wszystkim recepcja dzieł związanych z *sacrum*. Nie tylko jednak. Wyznacza on odbiór tych wszystkich przekazów, które traktuje się jako aktualizację światopoglądów zastanych i aprobowanych przekazów, które nie tylko je potwierdzają, ale także na swój sposób utwierdzają.³³

Musimy wszakże pamiętać, że powyższe uogólnienie nie zawsze sprawdza się w odniesieniu do wszystkich aspektów prelekcji. Mickiewiczowskie tezy aprioryczne były bowiem niejednokrotnie weryfikowane przez materiał faktograficzny, czego profesor bynajmniej nie ukrywał, nie stroniąc również od powoływania się na literaturę przedmiotu, traktowaną wszakże niejednokrotnie dość lekko („Najprostszy, jak sądzę, sposobem jej rozstrzygnięcia [„sprawy” – M. K.] jest porzucić wszelkie poglądy indywidualne, wszelkie hipotezy, i zbadać pomniki...; VIII, s. 116). Tak było w związku z kwestią upiora w „literaturze słowiańskiej”, kwestią ironii i satyry w tej literaturze, czy zwłaszcza w przypadku estetycznego oceniania dzieł. Dodać wypada, że wiele sądów prelekcji, zdawać by się mogło – ideologicznych, posiada jednak swoje uzasadnienie w empirii.

Mickiewicz – profesor Collège de France, jawi się więc jako egzegeta, jak stwierdza, „nader ciemnych” (dla cudzoziemców) fragmentów tekstu – tak przynajmniej rzecz przedstawia się w pierwszych dwóch kursach. W kolejnych kursach profesor przechodzi natomiast do lektury tekstów pojmowanych jako znaki historii zmierzającej ku millenarystycznemu finałowi. „Słowo twórcze” Mickiewicz pojmuje ówczesnie nie jako narzędzie poznania, a jako narzędzie oddziaływania na rzeczywistość, słowo, które „nie dyskutuje, nie wykląda obszernie swych systematów, nie zapowiada nawet z góry, co ma zrealizować; przemawia i realizuje jednocześnie” (XI, s. 19). Warto również zauważyć, że wyłaniająca się z kart prelekcji paryskich koncepcja hermeneutyki służyła profesorowi budowaniu przez niego projektu nie tylko „poezji czynnej”, ale i kultury.

³³ M. Głowiński *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 127. Zdecydowałem się na przyjęcie tu określenia „mityczny”, choć przecież specyfiką literaturoznawstwa prelekcji jest fakt, że realizuje ono i pozostałe, wymienione przez badacza, style odbioru: alegoryczny (zmierzający wszakże ku symbolicznemu), instrumentalny, mimetyczny, ekspresyjny, a nawet (w najmniejszym stopniu) – estetyzujący. Połączenie tych – wedle M. Głowińskiego mogących łączyć się, ale zasadniczo odmiennych stylów – możliwe jest dzięki przyjętej przez Mickiewicza koncepcji literatury jako wyrazu ducha narodowego. Styl mityczny jest jednak nadrzędny wobec pozostałych.

Magdalena SIWIEC

Koncepcja poezji w romantycznej deklaracji
poetyckiej: *El Desdichado* Gérarda de Nerval

*El Desdichado*¹

Je suis le Ténébreux – le Veuf – l'Inconsolé,
La Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi la Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille-où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phœbus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

^{1/} G. de Nerval *El Desdichado*, w: *Les Chimères*, w: *Œuvres*, Paris 1974, t. 1, s. 3. Podaję tłumaczenie Adama Ważyka, za: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Warszawa 1947. Należy tu zaznaczyć, iż ma ono charakter parafrazowy, częstokroć odbiega od oryginału, zmieniając jego znaczenie.

Interpretacje

Przekład Adama Ważyka:

Ja-mroczny, ja-wdowiec, mnie-nikt ulżyć nie może,
Ja – książę Akwitanii o zniesionej wieży;
Jedyna G w i a z d a zgasała, w lutni gwiazdozbiorze
M e l a n c h o l i a i C z a r n e S ł o Ń c e moje leży.

Zwróć mi grób Wirgiliusza, zwróć Italskie Morze,
Ty, któryś mnie w grobowcu pocieszał najszczerzej
I k w i a t, przed którym serce posępne otworzę,
I łozę, gdzie się wino z różami sprzymierzy.

Amor czy Febus jestem?... Lusignan czy Biron?
Od ust królowej ślad mam na czole czerwony –
Nad kąpielą rusałki w grocie śniłem ciemnej...

Zwyczajem dwakroć zszedłem Acheron podziemny,
Modulując na przemian Orfeusza lirą
Westchnienie ciche świętej i krzyk dziwożony.

El Desdichado powszechnie uznawany jest za najwspanialszy sonet *Chimer* Gérarda de Nerval – najmniej francuskiego i zarazem najbardziej romantycznego z francuskich poetów romantycznych. Julia Hartwig w poświęconej Nervalowi monografii podkreślała fenomen oddziaływania twórczości tego poety, jak i legendy zbudowanej wokół jego życia i śmierci, przede wszystkim na pisarzy, i to zarówno we Francji, jak w Polsce². Stał się on wielkim inspiratorem, patronem przedstawicieli różnych artystycznych ruchów, zwłaszcza symbolistycznych i surrealistycznych, którzy też szczególnie uwielbieniem obdarzali *El Desdichado*.

Baudelaire do grona bliskich mu poetów gniewnych i nieszczęśliwych zaliczył szczególnie go fascynującego Edgara Alana Poe, ale i Nerval, nazwanego „pisarzem zacnym, wielkiej inteligencji, który z a w s z e w i d z i a ł j a s n o”³. Paul Verlaine jawnie czynił się spadkobiercą postawy artystycznej romantyka w sonecie *Caprice*, gdzie poeta – człowiek wyjątkowy, którego zadaniem jest głoszenie prawdy, cierpiący i nieszczęśliwy – to ten, który umiera powieszony na ulicy

^{2/} J. Hartwig *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, *Wstęp*. Ta sama autorka w artykule *Z okazji wydania „Podróży na Wschód” Nerval, „Twórczość”* 1967 nr 7, pisze: „Kto wie jednak, czy prawdziwymi sprawcami podniesienia Nerval w hierarchii i zaliczenia go do zgola odmiennych kategorii literackich nie stali się przede wszystkim poeci i pisarze, olśnieni blaskiem jego dzieła odczytywanego na nowo poprzez własną świadomość twórczą”, s. 102.

^{3/} Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971, rozdz. *Edgar Poe, jego życie i dzieła*, s. 92.

Siwec Koncepcja poezji w romantycznej

Vieille-Lanterne⁴. Marcel Proust, pełen podziwu dla *Sylwii*, zafascynowany współlistnieniem literatury, wspomnienia i szaleństwa w całym dziele Nerval, napisał:

I właśnie w tym okresie życia napisał Gérard de Nerval te przedziwne poezje, zawierające najpiękniejsze może wiersze, jakie istnieją w mowie francuskiej, ale wiersze tak niezrozumiałe, jak Mallarmégo [...].⁵

Dla Apollinaire'a Nerval pozostawał przede wszystkim twórcą *Chimer*, sonetów – jak pisał poeta – bosko rozjaśnionych przez cudowne i mistyczne światło, poezji ciemnej i harmonijnej zarazem⁶. Thomas Stearns Eliot, czyniąc najważniejsze fragmenty wielkiej literatury światowej integralną częścią *Ziemi jałowej*, wplótł cytat z *El Desdichado* w zakończenie tego dzieła⁷. Obwołując romantyka prekursorem surrealizmu, posiadającym tego samego ducha, André Breton odwołał się do skierowanej do Dumasa przedmowy do *Córek ognia*, gdzie mowa o sonecie stworzonym w stanie nadnaturalnego marzenia⁸. Podobnie Paul Éluard – posiadacz jednego z rękopisów *El Desdichado* – nawiązywał do twórczości Nerval, sonetem tym otwierając listę Nervalowskich „poezji surrealistycznych”, określonych mianem perfekcyjnych i nowatorskich⁹. We wstępie do wydania *Chimer* z roku 1944 Paul Valéry uznał sonety – z *El Desdichado* na czele – za dzieła nie mające analogii w całej literaturze francuskiej, w których zawarte jest to, co pozostaje i pozostanie po Nervalu-poezie. Podkreślił też dialektykę wierszy, ich fantasmagoryczność, mistyczny naturalizm, synkretyzm, pozwalający na połączenie pochodzących z różnych tradycji postaci i symboli, które dekomponują się, kombinują, zastępują zgodnie z prawami rządzącymi snem¹⁰. Również polscy poeci sięgali do twórczości Nerval. O ich zainteresowaniu poezją romantyka świadczą przekłady Adama Ważyka, któremu zawdzięczamy tłumaczenie *El Desdichado* na język polski, oraz Ar-

4/ P. Verlaine *Caprice*, w: *Parallèlement*, w: *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1962, s. 527. Warto zauważyć, że nie tylko forma sonetu i problematyka związana z rolą poety łączy obu twórców. Verlaine zatytułował swój utwór *Caprice*, co przez skojarzoną z tym słowem ulotność, nieuchwytność, fantazmatyczność, semantycznie bliskie jest Nervalowskim *Chimerom*.

5/ M. Proust *Gérard de Nerval*, przeł. A. Iwaszkiewiczowa, „Twórczość” 1967 nr 4, s. 58. W wersji oryginalnej: M. Proust *Contre Sainte-Beuve*, rozdz. *Gérard de Nerval*, w: *Œuvres*, Paris 1971, s. 234.

6/ G. Apollinaire *Anecdotes*, Paris 1955, artykuł z roku 1911, *Gérard de Nerval*, s. 35-39.

7/ T. S. Eliot *Ziemia jałowa*, dwa tłumaczenia: Cz. Miłosza i K. Bockzowskiego, w: *Wybór poezji*, red. K. Bockzowski, W. Rulewicz, BN II 230, Wrocław 1990.

8/ Znaczenie, jakie miała twórczość Nerval dla surrealistów, omawia wnikliwie M. Baranowska *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

9/ P. Éluard *Donner à voir*, rozdz. *Premières vues anciennes*, w: *Œuvres complètes*, Paris 1968, t. 1, s. 958. Zob. także np.: *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, tamże.

10/ P. Valéry *Souvenir de Nerval*, w: *Œuvres*, Paris 1957, t. 1, s. 595-596.

Interpretacje

tura Międzyrzeckiego, a także aluzje i komentarze poetów¹¹. Kilka przytoczonych powyżej przykładów bezpośrednich wypowiedzi pisarzy na temat sonetów Nervalu nie wyczerpuje zagadnienia ich oddziaływania. Bowiem w rzeczywistości nie autorskie komentarze świadczą o znaczeniu romantyka dla późniejszych twórców, ale – nade wszystko – ich dzieła.

Zasygnalizowane przeze mnie zainteresowanie mistrzów pióra sonetem tłumaczy liczne próby jego odczytania. Utwór ten, któremu poświęcono już całe książki, doczekał się ogromnej ilości różnorodnych interpretacji. W zależności od przyjętego za wiodący aspektu, odczytywano go według klucza biograficznego – odnosząc do wydarzeń z życia poety; poprzez symbolikę kart Tarota, a także astrologiczną, w odniesieniu do znanych Nervalowi postaci historycznych i legendarnych; umieszczano wiersz w perspektywie Hegłowskiej – ukazując jego dialektykę – i masońskiej – dowodząc zbieżności jego struktury ze schematem inicjacyjnym; wskazywano na jego analogię do popularnych w okresie romantyzmu doktryn ezoterycznych. Podkreślano również kluczowe dla utworu znaczenie orfickiego mitu – niektórzy krytycy, prezentując swoją lekturę, stawiali w jej centrum postać tragicznego herosa.

Sonet, który według manuskryptu Éluarda nosił tytuł *Le Destin*, jest romantycznym zapisem przeznaczenia poety, próbą odpowiedzi na pytanie o istotę sztuki poetyckiej. Sądzę, że pietyzm, z jakim artyści traktują ten utwór, wiąże się nie tylko z jego pięknem, ale wynika także z jego tematyki – charakteru deklaracji poetyckiej, jaki nadał mu Nerval. Można bowiem stwierdzić, że odwołania późniejszych twórców do poezji tego romantyka służyły sformułowaniu ich własnych sądów na temat sztuki. Dlatego myślę, że warto poddać *El Desdichado* interpretacji z punktu widzenia zawartej w nim koncepcji poezji i poety.

Wielkim Poetą, z którym utożsamia się podmiot liryczny, jest Orfeusz. Pojawienie się tragicznego lirnika stanowi tu zarazem samookreślenie twórcy, manifest literacki, świadectwo uznania własnej twórczości poetyckiej za orficką. Cechuje ją dążenie do odkrycia niepoznawalnej za pomocą ziemskich zmysłów rzeczywistości, ma ona charakter inicjacyjny i ekstatyczny¹². Taka poezja, odkrywająca

^{11/} Zob. *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Tłumaczenie *Les Cydalises* Nervalu otwiera zawierający przekłady wierszy różnych poetów rozdział tomiku poezji A. Międzyrzeckiego *Wybór wierszy*, Warszawa 1971, rozdz. *Z przekładów*, s. 205. Ponadto Ważyk obdarzył posłowiem przetłumaczone przez siebie *Zwierzenia Mikołaja Restifa* (Warszawa 1970), Zbigniew Herbert w eseju o Valois odwoływał się do Nervalu – „polującego na chimery *W e r t e r a b e z p i s t o l e t ó w*”, i jego *Sylwii* (*Wspomnienia z Valois*, „Twórczość” 1960 nr 12), zaś Julia Hartwig jest autorką – wspomnianej już – jedynej polskiej monografii tego najbardziej „nocnego” z francuskich romantyków, gdzie zamieściła i omówiła *El Desdichado*.

^{12/} Podwójność rzeczywistości jest podstawą definicji poezji orfickiej, wprowadzonej przez H. B. Riffaterre’a, *L’Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturels*, Paris 1970. Pozostałe przytoczone tu jej cechy podaje M. Cieśla-Korytowska: *Romantyzm a poznanie*, w: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 168-169 i cały rozdział poświęcony poezji. O poezji orfickiej zob. też: L. Cellier *Le Romantisme et le Mythe*

Siwiec Koncepcja poezji w romantycznej

najgłębsze tajemnice świata, to *furor dei*, którego symbolem jest śmierć mitycznego śpiewaka z rąk rozszarpujących go menad i jego wędrówka do krainy cieni.

* * *

Do tego samego schematu orfickiej wędrówki, który stanowi podstawę *El Desdichado*, odwołał się Nerval w napisanym w Strasburgu w maju 1854 liście do przyjaciela – George’a Bella. Warto w tym miejscu poddać analizie treść tego szczególnego listu, gdyż stanowi on ważny komentarz do sonetu. Również on odsłania bowiem przekonania Nerval’a na temat poezji, wyrażone poprzez mit orficki. Nie pada tutaj wprawdzie imię Orfeusza, mimo to związek z mitycznym herosem jest bardzo silny i wyraźny. Nerval utożsamia się z Trakiem, wypowiadając jego słowa, pochodzące jednak nie bezpośrednio z któregoś z przekazów mitycznych, ale z libretta Molinego do opery Glucka, ze sceny przedstawiającej zmagania Orfeusza z demonami i furiami broniącymi wejścia do piekieł¹³. Należy tu jednak uczynić jedno ważne zastrzeżenie, które będę mieć na uwadze, mówiąc dalej o związku twórczości Nerval’a z niemieckim dziełem operowym. Otóż utwór Glucka przynależy całkowicie do wieku XVIII i – jak słusznie zauważa Jacqueline Bellas – prezentuje charakterystyczne dla tej epoki, a różne od romantycznego ujęcie mitu. Mimo mistrzowskiej realizacji i psychologicznej subtelności jest on zredukowany do wymiaru historii miłosnej¹⁴. Twórczość Nerval’a daleka jest od tak ograniczonego traktowania mitycznej opowieści, ujmowania jej w wyłącznie ludzkich kategoriach; poeta nadaje jej nowe, niedostrzegane dotąd wartości. Elementy, które wydobywa z wersji Gluckowskiej, umieszcza w innym kontekście, obciążając znaczeniem nieobecnym w hipotezie. Francuski romantyk nie kładzie nacisku na śmierć Orfeusza z rąk menad, ale na jego zejście do krainy zmarłych i spotkanie z furiami, które w ujęciu przytaczanego przez Nerval’a Molinego są mieszkankami świata podziemnego. Są one bezpośrednią przyczyną narodzin wielkiej poezji, pobudzają talent do przekroczenia ludzkich możliwości i osiągnięcia wyżyn sztuki. Apostrofa, którą Nerval przyjmuje za swoją (klasyczny przykład Genettowskiej intertekstualności), jest skierowana do owych cieni, zjaw i bóstw:

d’Orphée, Paris, „Cahiers de l’Association internationale des études françaises” 1958 n° 10; A. Fairlie *Le mythe d’Orphée dans l’œuvre de Gérard de Nerval*, „Cahiers de l’Association internationale des études françaises” 1970 n° 22; J. Dhaenens *Le destin d’Orphée, étude sur „El Desdichado” de Nerval*, „Lettres modernes” 1972 n° 5. *Études et documents*, a także częściowo B. Juden *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris 1942.

^{13/} Por. Ch. W. Gluck, *Paroles de Moline Orphée, opéra en quatre actes*, Paris 1859.

^{14/} Por. J. Bellas „*Orphée*” *au XIX^e et au XX^e siècle: interférences littéraires et musicales*, „Cahiers de l’Association internationale des études françaises” 1970 n° 22.

Interpretacje

Laissez-vous toucher par mes pleurs,
Ombres, larves, spectres terribles!¹⁵

Straszhliwe zjawy mają wzruszyć się śpiewem nieszczęśliwego wirtuoza. Stawiają one przeszkodę do realizacji szczęścia, do połączenia z Eurydyką, a więc – do osiągnięcia pełni. Gdyby furie nie stanęły na drodze Orfeusza do Hadesu, nie musiałby ich pokonywać cudowną muzyką swej liry; gdyby nie istniały wewnętrzne furie poety, rozpacz i namiętności, nie zdołałby on stworzyć wielkiej pieśni, nie wydobyłby głosu poruszającego słuchacza do głębi. Sięgnięcie do operowej wersji mitu odzwierciedla stosunek Nerval do postaci starożytnego herosa, ujawnia pewną hierarchizację związanych z nim wątków. Pierwsza scena libretta prezentuje żale, lamentacje małżonka Eurydyki nad jej grobem. Podobnie w twórczości Nerval: jego Orfeusz jest zawsze zrozpaczony, opuszczony, dotknięty nieszczęściem. To, co wydarzyło się, zanim utracił Eurydykę, nie jest dla romantyka istotne.

W liście do Bella Nerval pisze również: „je remonte avec le rameau”, czyniąc tym samym aluzję do innego bohatera mitycznego, któremu udało się opuścić piekło – Eneasza. Idąc za radą Sybilli, zabrał on ze sobą złotą gałąź – dar dla Prozerpiny, co umożliwiło mu powrót do świata żywych. Nerval, powtarzając gest Wergiliuszowego herosa, zdradza przekonanie, iż posiada niezwykłą moc (a przytoczona powyżej kwestia Gluckowego Orfeusza sugeruje, że jest to moc poetycka), a także boskie błogosławieństwo. Bowiem Eneasze nie wkroczył do Awernu wbrew woli bóstw, ale za ich zgodą, wyrażoną za pośrednictwem Sybilli; także złotej gałęzi nie mógłby zerwać nikt, komu nie było to przeznaczone. Toteż bohater *Eneidy*, legalnie wkraczający do królestwa zmarłych, jest w eposie przeciwstawiony Herkulesowi i Tezeuszowi. Dlatego to nawiązanie romantyka do starożytnego dzieła świadczy, moim zdaniem, że bunt nie jest podstawą koncepcji sztuki Nerval, a w każdym razie nie jest jej fundamentem jedynym. Należy tu również podkreślić związek między twórczością artystyczną a uczuciem, z którego ona wypływa: śpiew Orfeusza to zarazem płacz za utraconą Eurydyką. Orfeusz z listu do Bella to postać jaśniejąca i zwycięska. Utożsamiający się z nim poeta w chwale opuszcza mroki zaświatów, dla niego nierozzerwalnie związane z nękającą go chorobą. Cytując pieśń boskiego Traka, przeznaczoną dla mieszkańców podziemi, Nerval stwierdza, iż zbyt długo już śpiewał w ciemnościach. Jest rzeczą godną uwagi, że owa apostrofa do demonów i furii, której fragment przytacza romantyk, według libretta kończy się osiągnięciem przez herosa jego celu – piekielny chór woła:

Qu'il descende aux enfers,
Les chemins sont ouverts;

^{15/} G. de Nerval *Correspondance*, t. 1, *A George Bell*, 31 mai 1854, s. 1141, oraz Ch. W. Gluck, de Moline *Orphée...*, akt II, sc. I.

Siwiec Koncepcja poezji w romantycznej

Tout cède à la douceur
De son art enchanteur:
Il est vainqueur.¹⁶

Zwycięstwo sztuki odniesione zostaje dzięki pogrążeniu się w mroku i samotności. I tylko takie zwycięstwo – heroiczne – interesuje Nervalą jako romantycznego poetę.

Tak więc ujawnia się tu jedno z ważnych znaczeń, jakie poeta nadaje symbolicznemu zstąpieniu do otchłani. Jest ono nie tylko znakiem zgłębiania tajemnic metafizycznych, ale i otwarcia drogi poetyckiej, odkrycia najskrytszych arkanów sztuki, która jest jednym z najważniejszych romantycznych sposobów poznania¹⁷. Dlatego właśnie Orfeusz stał się dla Nervalą godzien miana bohatera dopiero po tragicznym doświadczeniu, którego żaden wielki artysta uniknąć nie może. Infernalny świat mityczny to w dziele romantyka także ojczyzna poezji. Jej ziemskim odpowiednikiem są dla niego Niemcy, którym wiele lat wcześniej poświęcił cykl wspomnień z podróży do tego kraju, zatytułowany imieniem pani Renu – *Lorely*¹⁸. Dlatego w liście do Bella, podobnie jak w *Aurelii*, wielką wagę przywiązuje do przekroczenia tej rzeki, która jest dla niego tym, czym Styks dla mitycznych herosów: Orfeusza, Eneasza czy Achillesa odpornego na rany dzięki kąpieli w jego wodach. To granica dwóch światów, poza którą wracają człowiekowi siły, a ból zostaje zapomniany. Nerval pisze, że nie jest wprowadzie mocarzem, ale ma nadzieję stać się silny jak Turek i łudzi się, że pokonując Ren, pokonał ostatecznie swoją chorobę. Cały list tchnie optymizmem niedawno jeszcze chorego, przeżywającego kryzys twórczy, dziś już uleczonemu pisarza, który powrócił do swej artystycznej ojczyzny, by znowu stać się bohaterem i Poetą¹⁹.

Un prodige! En touchant les bords du Rhin, j'ai retrouvé ma voix et mes m o y e n s!²⁰

– z radością donosi przyjacielowi, potwierdzenie swych słów odnajdując w praktyce – dowód stanowi napisany poprzedniego wieczoru sonet. Odzyskanie sił twórczych określa mianem cudu, co wskazuje na nadprzyrodzoną ingerencję jako źródło poezji. Daleko stąd do klasycystycznie pojętej technicznej umiejętności

^{16/} Ch. W. Gluck, de Moline *Orphée...*, akt II, sc. I, s. 9.

^{17/} Por. M. Cieśla-Korytowska *O romantycznym...*

^{18/} J. Richer i A. Béguin w przypisach do cytowanego wydania dzieł Nervalą piszą: „Le voyage vers le Rhin est pour Nerval l'équivalent d'une descente aux enfers et d'un retour au pays natal.”; *Notes et variantes*, w: *Correspondance*, t. 1, s. 1577, ad. p. 1140.

^{19/} B. Juden podkreśla, iż w liście do Bella dominuje uczucie odrodzonej nadziei i aktywności twórczej oraz przekonanie o zwycięstwie wewnętrznego światła nad nocą ducha. Zaznacza również analogię między Renem i Styksem oraz związek motywu złotej gałęzi z *Eneidą*; *Traditions...*, cz. V, rozdz. VI *Les flèches de la lumière. Gerard de Nerval*, s. 657-658.

^{20/} G. de Nerval *Correspondance*, t. 1, *A George Bell*, 31 mai 1854, s. 1141.

Interpretacje

składania rymów. Owey czysto mechanicznej zdolności poeta nie utracił. Tym, czego poszukiwał, jest glos, talent poetycki i te środki artystycznego wyrazu, których nie można wypracować. Zostają one odnalezione nagle, wskutek olśnienia spowodowanego wydarzeniem o szczególnym dla Nervalu znaczeniu – podróżą do Niemiec, która przywraca mu jego geniusz. Romantyk porównuje się do zgasłej gwiazdy, która teraz rozplómiła się na nowo. Zamknięta w twórcy moc nazwana jest świętym ogniem (*feu sacré*), co świadczy, iż chodzi tu o poezję świętą, boski szal. W tej części listu dominuje metaforyka światła, pojawiają się tu elementy takie, jak: ogień, gwiazda, płomień, słońce, które przeciwstawiane są ciemnościom. Symboliczny charakter ma uwaga Nerval o hotelach: zamiast „Pod Krukiem”, mieszka teraz w innych – mających w nazwie Słońce i Kwiat. Romantyk nie ukrywa zresztą znaczenia, jakie przypisuje tej zmianie.

Otwierający list do Bella motyw Renu – a wraz z nim ten motyw orfickiego mitu, który stawia w centrum herosa pozostającego jeszcze w świecie zmarłych, ale kierującego się już ku światłu – powracają jeszcze raz na końcu analizowanego tekstu, kłamrowo obejmując całość. Nerval zapowiada powtórne przekroczenie rzeki w celu kontynuowania podróży na Wschód, a więc ku słońcu, w ten sposób raz jeszcze podkreślając cel swej wędrówki – boskie światło. Tym razem Orfeuszowa apostrofa, ponownie zaczerpnięta z libretta Molinego, zawiera prośbę o przychyłność bóstw Styksu.

Wynika stąd, że zejście do piekieł jest warunkiem koniecznym do rozpalenia świętego ognia poezji, stającego się tym cenniejszym, o ile trudniej przychodzi go zdobyć. Tak rozumiana sztuka posiada więc niewątpliwie charakter inicjacyjny. Trzeba przejść przez mrok, strach, ból i chorobę, aby odkryć prawdziwe światło, które, paradoksalnie, rodzi się w ciemności. Nie może tworzyć ten, kto tego nie doświadczył; prawdziwy geniusz wymaga tej próby, by odnaleźć siebie, aby jego szal stał się szalem boskim. Taka teoria poezji wyłania się z jednego prywatnego listu romantyka. Jest ona niewątpliwie zgodna z duchem koncepcji poezji orfickiej, i to zarówno ze względu na nawiązania do trackiego lirnika, jak i na ekstatyczny charakter tak pojętej twórczości. Odbicie myśli zawartych w cytowanym liście, jak i niektórych obecnych tu obrazów, odnaleźć można w najwspanialszym sonecie *Chimer*.



Przywołany powyżej list do Bella jest świadectwem znaczenia, jakie dla Nervalowskiej wizji mitu Orfeusza i Eurydyki miała opera Glucka. Dlatego sądzę, że warto do niej powrócić, także w odniesieniu do wielkiego orfickiego sonetu. Jean Dhaenens, wyjaśniając pierwotny tytuł wiersza, wskazuje na wspominany przez Nerval w liście do Alexandre’a Dumasa *Roman comique* Scarrona, którego bohaterowie noszą imiona Etoile i Destin²¹. Niemniej jednak warto zauważyć, iż również

^{21/} J. Dhaenens *Le Destin d'Orphée – étude sur „El Desdichado” de Nerval*, Paris 1972, cz. II *Analyse du poème*.

Siwiec Koncepcja poezji w romantycznej

w libretcie Molinego jest mowa o przeznaczeniu Orfeusza-artysty. Takimi słowy operowy bohater – boski śpiewak skarży się na swój los po śmierci ukochanej:

Accablé des regrets,
Je parcours des forêts
La vaste enceinte;
Touché de mon destin,
Écho répète en vain
Ma triste plainte.²²

Zbieżność ta byłaby więc jeszcze jednym znakiem, iż chodzi o przeznaczenie poety targanego namiętnościami i twórczym bólem. Ostatecznie wiersz został nazwany *El Desdichado*, co stanowi konkretyzację owego losu, podkreślenie jego tragizmu²³. Począwszy od tytułu, dominują tu różne określenia nieposiadania, pozbawienia, wydziedziczenia, utraty, wdowieństwa, nieszczęścia. A jednak sonet wieńczy obraz Orfeusza – zwycięzcy, obraz obecny także w operze Glucka, gdzie miano to nadaje herosowi chór złożony z furii i demonów. Nerval powtarza tu więc, obecny już w liście do Bella, mityczny schemat wędrowki Traka: poprzez rozpacz, tęsknotę i mrok – na samo dno piekieł, aby poruszyć serca podziemnych bóstw i opuścić ich królestwo, powracając do świata jasności. Prawdziwa boska poezja nie może narodzić się bez bólu – bez infernalnej otchłani. Pojawiające się dopiero w ostatniej strofie wiersza imię Orfeusza posiada wartość poetycką tak wielką, że ukierunkowuje interpretację całego sonetu. Z perspektywy czwartej zwrotki utwór daje się odczytać jako swoista realizacja orfickiego mitu; wieloznaczne, ogólne określenia podmiotu lirycznego nabierają nowego sensu. Trzy ostatnie wersy nadają całości koherentny charakter. „Ja” liryczne jest tym, komu dane było doświadczyć losu Orfeusza: przyznaje się do dwukrotnego przekroczenia podziemnego Acheronu i do umiejętności cudownej gry na lirze herosa. Wcześniejsze strofy stają się wobec tego odzwierciedleniem poprzedzających owo zwycięskie wyjście z otchłani wydarzeń z życia bohatera mitycznego. Jednakże Nerval interesują tutaj, podobnie jak w liście do Bella, wyłącznie późniejsze epizody mitu; idylla Orfeusza i Eurydyki nie ma dla niego żadnej wartości do chwili, gdy staje się rajem utraconym. Romantyk nigdy nie identyfikuje się z herosem szczęśliwym, uboższym o doświadczenie wygnania, utraty. Podmiot liryczny, określający się mianem Wydziedziczonego, Mrocznego, Wdowca, Niepocieszonego (*E l D e s d i c h a d o*, *L e T é n é b r e u x*, *l e V e u f*, *l ' I n c o n s o l é*), wskazuje na swoją tragiczną przeszłość, której piętno nosi w sobie i na zewnątrz – to przecież także czerwony znak po pocałunku królowej na jego czole. Jest Orfeuszem bez Eurydyki, utracił ją,

^{22/} Ch. W. Gluck, de Moline *Orphée...*, akt I, sc. II, s. 3. Podkr. – M. S.

^{23/} Według J. Richera, *El Desdichado* określa pierwotne tytułowe „przeznaczenie” jako „fatalne”. J. Richer *Nerval, Expérience et Création*, Paris 1963, rozdz. *Un tombeau: „El Desdichado”*, s. 556.

Interpretacje

a wraz z nią sens swego istnienia, stąd jego żaloba i rozpacz. Wieże jego zamku zostały zburzone – jego świat leży w gruzach, a on sam stał się księciem bez królestwa. Według interpretacji mitologicznej, jedyną gwiazdą, która umarła, jest oczywiście małżonka Traka, zaś lutnia niosąca czarne Słońce Melancholii oznacza śpiew Orfeusza, wyrażający żal, tęsknotę, ból, poczucie beznadziejności życia bez ukochanej, koresponduje również z Orfeuszową lirą umieszczoną przez bogów na niebie. Według takiej interpretacji dalsze wersy streszczają myśl o śmierci i o utraconym szczęściu i pragnieniu powrotu do Arkadii, nieumiejętność życia w samotności, związana z niemożnością określenia własnej tożsamości bez umiłowanej u boku, w końcu – jej poszukiwania, zakończone wyjściem z Hadesu.

Wiersz zawiera więc pewną rozwijającą się w czasie historię, której punkt kulminacyjny jest aktualizowany w przeżyciu podmiotu, co stanowi ważny czynnik dramatyzacji monologu lirycznego²⁴. Pierwsza strofa *El Desdichado* mówi o śmierci obiektu miłości oraz rozpaczliwej sytuacji bohatera, druga odsyła do minionego szczęścia, poprzedzającego jego teraźniejszą sytuację. Sen w grocie syreny to jeszcze wyraz postawy biernej, dopiero ostatnia zwrotka wiersza przynosi zasadniczą zmianę – złamanie pasywności, podjęcie działania, heroicznej i zwycięskiej wyprawy do piekieł²⁵. Obok tych aluzyjnych sugestii fabularnych i zmiany w postawie podmiotu lirycznego występują w utworze inne cechy wzmacniające jego dramatyczność. Ma on charakter dialogiczny (obok „je” – *Je suis le Ténébreux...* – pojawia się „tu” – *Toi qui m’as consolé*) – i konfliktowy, co, w moim rozumieniu, jest wyrazem wewnętrznej dialektyki postawy romantycznego poety, do którego to zagadnienia jeszcze powrócę. Nie jest to natomiast wiersz, którego charakter można by określić jako sceniczny; konkretne tło współtworzące często sytuację liryczną tutaj jest praktycznie nieobecne, nie można też mówić o grze aktorskiej podmiotu, jego gesty są mityczne, a nie teatralne.

Jednakże *El Desdichado* nie jest prostą opowieścią mitologiczną, jeszcze jedną wersją historii antycznych kochanków. To arcydzieło poezji romantycznej wykracza daleko poza ramy greckiego mitu. Orfeusz nie jest tu przywołany jako jedna z wielu postaci mitologicznych, a forma pierwszej osoby nie stanowi pozbawionego głębszego znaczenia czystego chwytu retorycznego. Boski lirnik stanowi dla Nerval’a figurę poety, którym jest on sam, a *El Desdichado* – jeszcze jedną formę jego imienia²⁶. Orfeusz jest więc artystą idealnym, wielkim wieloimiennym symbolem:

^{24/} Odwołuję się tu do definicji dramatyczności monologu lirycznego, przedstawionej przez Cz. Zgorzelskiego w książce *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, rozdz. III, s. 155-159.

^{25/} Wazyk w swoim tłumaczeniu zmienia syrenę na rusalkę, szpaler winny (obrośniętą winem altanę) na łożo, a wrózkę na dziwożonę.

^{26/} „Le «Je» est toujours l’Autre, car même lorsqu’il désigne le Poète il s’agit d’une abstraction, d’un type du poète, auquel il emprunte des souvenirs chargés de signification symbolique”, pisze o poezji Nerval’a J. Richer, uznając również obecność wspomnianych osobistych w wierszu, lecz wyrażonych za pomocą uniwersalnych symboli, *Nerval...*, rozdz. *Un tombeau: „El Desdichado”*, przyp. 48, s. 580.

POETA. Tworząc liryczny obraz tego wzorca, Nerval zapisuje swoją koncepcję sztuki poetyckiej.

Ową poetykę rekonstruuje Jacques Dhaenens, który swoje studium o *El Desdichado* zatytułował *Le Destin d'Orphée*, podkreślając przy tym, że chodzi o przeznaczenie poety²⁷. Orfeusz jest, według krytyka, archetypem artysty tożsamego z samym Nervalem, ale na planie symbolicznym. O przekroczeniu planu autobiograficznego świadczy nadanie zaimkowi osobowemu „je” znaczenia symbolicznego – oznacza on tutaj nie konkretną osobę, ale człowieka poddanego swemu losowi. Także pojawiający się w wierszu rodzajnik określony („le”, a nie „un”), charakteryzujący podmiot liryczny, stanowi znak, iż nie chodzi tu o to, co przypadkowe, jednostkowe. Tragizm przeznaczenia poetyckiego opiera się na ciągłym napięciu między pozbawieniem i posiadaniem: wygnaniem i przynależnością do przestrzeni sztuki, niemożnością i koniecznością tworzenia. Zgodnie z takim rozumieniem sensu wiersza, interpretacja Dhaenensa skoncentrowana jest na procesie powstawania nowego dzieła sztuki oraz relacji Orfeusza-poety i Eurydyki, która jest jego muzą, Muzą *par excellence*. Podmiot liryczny jest rozdzielony ze źródłem inspiracji – z czymś, co stanowi z nim jedność; jednocześnie jednak sama utrata ma dla podmiotu charakter konstytutywny. Wszystkie pojawiające się w tekście sonetu imiona są określeniami tych dwu postaci, a raczej jednej, lecz rozdzielonej, gdyż muza jest sobowtorem poety, jego drugim „ja”²⁸. W kontekście dwu sprzecznych dążeń podmiotu lirycznego krytyk stara się odtworzyć ruch sonetu wynikający z napięcia między uznaniem konieczności wygnania i pragnieniem powrotu. Początkowa sytuacja wydziedziczenia, zerwania kontaktu z inspiratorką, stanowi przestrzeń prób ponownego nawiązania dialogu. Poszukiwanie muzy, które samo w sobie stanowi wartość, paradoksalnie jest dla poety ważniejsze od jej posiadania. Ślad pocałunku na jego czole świadczy o tym, że więź między nimi nie została całkowicie zerwana, jest wciąż żywa. Podążanie za upragnionym obrazem inspiratorki dokonuje się poprzez medytację, marzenie, zagłębienie się w siebie, czego symbolem jest sen w grocie – sekretnym, podziemnym miejscu. Spotkanie syreny oznacza jej odnalezienie, ale prowadzi zarazem do ponownej utraty, gdyż poeta czyni ją przedmiotem swej kontemplacji, biernej, więc zaprzeczającej kreacji – tak Dhaenens widzi w *El Desdichado* winę spojrzenia Orfeusza.

Najistotniejszym – z perspektywy mojej interpretacji sonetu jako deklaracji poezji orfickiej – dokonaniem krytyka jest przypisanie Nervalowi orfizmu rozumianego nie jako doktryna religijna, ale jako postawa wobec poezji, dzieła, kreacji, inspiracji. Dla Dhaenensa sonet jest wyrazem buntu wymierzonego w narzucone przez bogów prawo, które realizuje się w literaturze opartej na modelu, buntu w imię doświadczenia indywidualnego. To deklaracja niezależności sztuki, auto-

^{27/} J. Dhaenens *Le Destin...*, cz. III *Le mouvement du poème*.

^{28/} Przy słowie „wdowiec” (*le veuf*) w rękopisie Éluarda Nerval zanotował: „olim: Mausolé”, co, jak słusznie zauważa Dhaenens, stanowi podkreślenie jedności pierwiastka męskiego i żeńskiego, poprzez nawiązanie do postaci męża, którego grobem było ciało żony.

Interpretacje

nomii poety, który nie potrzebuje bogów, dawnego Absolutu, by tworzyć, dąży do Innego, zwraca się ku nocnej Eurydyce. Dialektyka wiersza polega na przejściu od jedności z bogami – poprzez wydzielanie – do nowej jedności, bogatej w doświadczenie wygnania; jest on ruchem ku Absolutowi:

[...] le sonnet est donc en même temps le tombeau de l'ancien poète et le mouvement infini vers une nouvelle conquête du poète orphique.²⁹

Jestem jednak przekonana, że postawa Nervalu wobec aktu kreacji jest bardziej złożona i nie daje się ograniczyć do buntu przeciwko bogom. Sonet zawiera, charakterystyczny dla romantycznej koncepcji poezji i jej twórcy, paradoks. Artysta jest, z jednej strony, obdarzony geniuszem przez siły wyższe, Boga, muzy; źródło talentu jest poza nim, wobec czego jego sztuka ma charakter cudu, objawienia tego, co nadprzyrodzone, niedostępne zwykłym ludziom. To u owych wyższych sił podmiot liryczny szukał pocieszenia (*toi qui m'as consolé*) i to do nich zwraca się z prośbą o przywrócenie mu morza Italii i Pauzylipu (grobu Wergiliusza) – kolebki prawdziwej poezji, a także inicjacji, gdyż, jak dowodzi Brian Juden, wspomnienie Pauzylipu to przywołanie eleuzyjskich misterii, z którymi łączy się również liryczny pocałunek królowej³⁰. Z drugiej jednak strony, romantyczny artysta dąży do maksymalnej autonomizacji swej twórczości, czuje w sobie moc, która budzi w nim pragnienie uniezależnienia się, odnalezienia źródła inspiracji w sobie samym. Jest to Konradowskie odczucie równości z Bogiem, które Nervalowskiemu poecie każe podjąć próbę złamania ustanowionych przez bogów praw i przekroczenia wyznaczonej przez nich granicy – symbolicznego Acheronu. Uważam więc, że Dhaenens ma rację, podkreślając sprzeciw wobec bóstw jako cechę charakteryzującą podmiot liryczny, ale ów bunt jest tylko jedną stroną postawy poety, wykreowanej przez romantyka. Ponadto tezę o rewolcie jako głównej podstawie twórczości artystycznej w wizji Nervalu osłabia zawarte w liście do Bella, również wiążącym moc poetycką z przekroczeniem granic podziemnego świata, odwołanie do *Eneidy*, której znaczenie dla francuskiego romantyka zostało dowiedzione³¹. Wergiliuszowski heros, podobnie jak Orfeusz, osiągnął strefy niedostępne innym, ale nie uczynił tego wbrew bogom, a za ich przyzwoleniem. Przeznaczeniem Eneasa, Orfeusza i Nervalowskiego poety było zejście do piekieł, co oznacza, iż byli oni raczej wybrańcami istot wyższych niż gwałcicielami ich praw. Przekroczenie Styksu czy Acheronu nie jest równoznaczne z buntem. Ponadto, jak dowodzi Juden, przeprawa przez podziemną rzekę może mieć inny, ważniejszy sens, bowiem według hymnów orfickich oznacza przekroczenie uwarunkowań ziemskiej kondycji, śmierć dla świata, wzniesienie się na wyżyny harmonii, którą symbolizuje lira Orfeusza. Znakiem nieposłuszeństwa jest natomiast nieszczęsne Orfeuszowe spoj-

^{29/} J. Dhaenens *Le Destin...*, cz. III *Le mouvement du poème*, s. 96.

^{30/} B. Juden *Traditions...*, cz. V, rozdz. VI *Les flèches de la lumière. Gérard de Nerval*.

^{31/} Por. N. Rinsler *Classical literature in the work of Nerval*, „Revue de littérature comparée” 1963, janv.-mars, r. 37 n° 1.

Siwec Koncepcja poezji w romantycznej

rzenie wstecz. W *El Desdichado* nie ma jednak o nim mowy, pojawia się ono dopiero w *Aurelii*, i to nie jako świadomy wybór artysty, będący powodem do dumy, ale raczej jako błąd, fatalna pomyłka, którą musi odpokutować³². Nervalowski poeta orficki łamie porządek ustanowiony przez bóstwa, ale za ich wiedzą i przyzwoleniem, jest więc jednocześnie buntownikiem i podwładnym, wrogiem i ulubieńcem.

Nervalowska koncepcja artysty i sztuki nie jest jednolita, nie tylko dlatego, że – jak dowodzi Dhaenens – akt tworzenia jest według niej efektem działania dwu sprzecznych dążeń: do posiadania i utraty zarazem – ale także dlatego, że wyrasta z dwu przeciwstawnych, aczkolwiek równie charakterystycznych dla romantyzmu wizji człowieka. Maria Janion określa te antynomie mianem „doktryny buntu” i „doktryny kosmosu”. W pierwszym przypadku jednostkę określa tragiczne dążenie do wyodrębnienia się, autonomii, niezależności. W drugim – człowiek pragnie roztopić się w powszechnej harmonii, stać się integralną częścią wszechświata, mającą swoje ustalone miejsce i zadania, sens swego istnienia odkrywając w kosmosie³³. Nerval jest romantykiem – buntownikiem obawiającym się pochłonięcia przez Ideę i – jednocześnie – pragnącym zjednoczenia. *Aurelia* stanowi ciąg błędów bohatera, postępującego wbrew zakazom i niepisanym, tajemnym prawom, oddalającym go od jego celu. Dopiero na końcu dzieła, w *Memorabiliach*, przełamuje swą naturę, kaja się i powraca do pierwotnej harmonii. Sądzę, że *El Desdichado*, korespondujący na wielu płaszczyznach z *Aurelią*, odpowiada temu zmaganiu się dwóch doktryn, przy czym wydaje się, iż w sonecie zwycięża jeszcze rewolta – obraz Orfeusza przekraczającego zwycięsko bramy piekieł zamyka utwór. Jednakże w istocie jest to triumf pozorny, albowiem ukryte jest w nim głębokie pragnienie jedności. Lira Orfeusza wygrywa westchnienie świętej i krzyk wróżki, co jest, w moim przekonaniu, wyrazem zjednoczenia sprzeczności: świętości i pogaństwa; to jednak wyrastająca z kontrastów harmonia wieńczy więc dzieło Nerval. Motyw łączenia, splatania kontrastowych elementów natury, skłonność do konstrukcji oksymoronicznych, powraca w twórczości romantyka z obsesyjną uporczywością, co jest niewątpliwym świadectwem wagi, jaką przypisywał idei jedności. Tendencja ta jest dominująca w całym omawianym sonecie, obecność tego rodzaju motywów nie ogranicza się do jednego wersu, najbardziej wyraziste przykłady to: władca bez królestwa („le prince d'Aquitaine a la tour abolie”), czarne Słońce („le Soleil noir de la Mélancholie”), winorośl oplatająca różę („la treille ou le pampre à la rose s'allie”) ³⁴. Dlatego sądzą, że nie można mówić o dominacji

^{32/} Dhaenens jako odpowiednik spojrzenia Orfeusza na Eurydykę traktuje wers „J'ai revé dans la grotte ou nage la Syrène”, mający oznaczać kontemplację przez podmiot liryczny muzy-syreny.

^{33/} M. Janion *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, cz. I, rozdz. I.

^{34/} Ten ostatni obraz poetycki J. Richer interpretuje jako symbol mistycznego mariażu Bachusa i Ariadny, jeszcze jeden wariant miłosnego związku, w którym jedno z kochanków jest bogiem, drugie zaś człowiekiem; J. Richer *Nerval...*, rozdz. *Un tombeau: „El Desdichado”*.

poganki nad świętą w ostatnich słowach *El Desdichado*, jak widzi to Dhaenens, tylko dlatego, że krzyk wróżki ostatecznie zamyka utwór³⁵. Krytyk zauważa wprawdzie zawarte tu dążenie do sekretnej harmonii, nowej, bo mającej się narodzić po doświadczeniu wydziedziczenia, światła następującego po nocy, ale podkreśla przede wszystkim dysonansowy charakter orfickiego śpiewu.

Także Albert S. Gérard, stwierdzając, że Nerval wpisał w *El Desdichado* własną koncepcję sztuki, odczytuje utwór jako wyraz zmagania dwóch przeciwstawnych tendencji. Głównym tematem wiersza jest bowiem relacja cierpienia i kreacji artystycznej realizowana na planie etycznym (sztuka integrująca cierpienie, przekraczająca je i unieśmiertelniająca ludzkie doświadczenie) i estetycznym (połączenie elementów klasycznych sztuk plastycznych ze spirytualną sztuką średniowiecza). Dialektyczną złożoność postawy poety w *El Desdichado* tłumaczy jego rozdarcie między dwa antytetyczne światy: pierwszy – wewnętrzny, romantyczny, symbolizowany przez średniowieczne legendy francuskie; drugi – zewnętrzny, klasyczny, związany z mitologią antyczną i pięknem natury. Ich ostateczna synteza stanowi odpowiedź na ontologiczne pytania poety o tożsamość: dochodzi on do zrozumienia, iż należy w równym stopniu do obydwu nakładających się na siebie rzeczywistości³⁶.

Ogromne znaczenie ma pojawienie się w utworze instrumentu muzycznego jako atrybutu poety. Nerval odwołuje się do dwóch podstawowych planów znaczeń tego symbolu: jednostkowego i kosmicznego. Jego obraz otwiera i zamyka sonet: w pierwszej strofie w formie *luth constellé*, w ostatniej – jako lira Orfeusza. Wybór tych właśnie instrumentów potwierdza tezę Gérarda o współistnieniu w wierszu świata średniowiecznego i klasycznego. Tak więc usiana gwiazdami lutnia stanowi nawiązanie do poezji trubadurów i miłości dworskiej, jednakże na tym nie wyczerpuje się jej symbolika. Jest ona bowiem dla Nervalu również znakiem mikrokosmosu, rodzajem horoskopu poety – jego tragicznego losu naznaczonego śmiercią jedynej Gwiazdy i czarnym Słońcem Melancholii³⁷. Jean Richer i Brian Juden wskazują na źródła owej symboliki, z których czerpać mógł romantyk: koncepcje Ficiny i Guya La Fevre de La Boderie’a, Pontusa de Tyarda, Saint-Martina³⁸.

^{35/} A. Fairlie muzykę Orfeuszowej liry traktuje jako zamienny śpiew trwogi i ekstazy, mający przypominać harmonię sfer; A. Fairlie *Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1970 n° 22, s. 157.

^{36/} A. S. Gérard *Images, structure et thèmes dans El Desdichado*, „Modern Language Review” 1963, LVII, n° 4.

^{37/} A. Ważyk w swoim tłumaczeniu zmienia znaczenie dwóch ostatnich wersów pierwszej strofy. Jego przekład sugeruje bowiem, iż chodzi o gwiazdozbiór Lutni. Istotnie, nazwa tej konstelacji wywodzi się z historii Orfeusza i jego umieszczonej na nieboskłonie liry, jednakże jest to nazwa wyłącznie polska. Nerval pisząc *luth constellé*, nie mógł odwoływać się do tej nomenklatury astronomicznej, gdyż w języku francuskim (jak i w łacińskim) gwiazdozbiór ten nosi nazwę Liry, a nie Lutni.

^{38/} J. Richer *Nerval...*, rozdz. *Orphée, Dioscures oraz Un tombeau: „El Desdichado”*. W przypisie 14 do rozdziału poświęconego *El Desdichado* Richer wskazuje na inne

Siwec Koncepcja poezji w romantycznej

W tym duchu Juden interpretuje pierwszą strofę sonetu jako przekształcenie przygnębienia moralnego i duchowego w wyobrażenie astralne, gdzie ugwieżdżona lutnia oznacza niebo duszy. Dla krytyka wiersz jest obrazem wewnętrznej apokalipsy, zniszczenia duszy i inteligencji, którego wymowny znak stanowi złowieszcze „czarne słońce”. Zwycięstwo jest więc poprzedzone nie przez zejście, a przez upadek do piekieł, zgaśnięcie wewnętrznego światła. „Noc grobu” oznacza śmierć, ale regenerującą, przywracającą siły. Właśnie śmierć i reintegracja jest dla krytyka dominującym tematem sonetu. Podobnie jak w interpretacji Dhaenensa, poeta musi umrzeć dla rzeczy tego świata, by dostąpić prawdziwego światła³⁹.

Natomiast pojawiająca się w strofie ostatniej lira Orfeusza to przedmiot, który sam w sobie stanowi wielki, odwieczny symbol harmonii. Jej znaczenie ma swoje źródło w orfickim micie, gdzie podstawową cechą gry i instrumentu herosa jest zdolność do panowania nad naturą: bogami, ludźmi, zwierzętami, drzewami i kamieniami. Język liry jest uniwersalny, przemawia do wszystkich, tak przecież różniących się, elementów wszechświata. Tak więc już w starożytności historia Orfeusza wyrażała pragnienie powszechnego zjednoczenia za pośrednictwem sztuki. Do tej antycznej koncepcji nawiązuje Nerval.

Obydwa instrumenty: lutnia i lira, pozostają w korespondencji nie tylko ze względu na fakt, iż obydwie stanowią symbol twórczości poetyckiej. Zależność między nimi jest paralelna do związku między mikrokosmosem i makrokosmosem. Lutnia o astralnej ornamentyce stanowi odbicie gwiazdozbioru, w który w finale mitycznej opowieści przemieniona została lira Orfeusza⁴⁰. Nerval wyraża w ten sposób swe przekonanie o powszechnej korespondencji oraz analogii porządku kosmicznego i ludzkiego przeznaczenia. Zadanie poezji jawi się więc jako połączenie wewnętrznego świata uczuć człowieka z kosmosem. W *El Desdichado* następuje przejście od tego, co jednostkowe, do tego, co kosmiczne, od akcydentalnego do powszechnego, od doświadczenia indywidualnego do doświadczenia mitycznego – powtórzenia drogi Orfeusza, a więc schematu uniwersalnego, archetypicznego. Dokonująca się w sonecie zamiana lutni na lirę unaocznia ogólną postawę Nervalą wobec mitu, czy – ogólniej – wspólnego dziedzictwa kulturowego. Można ją określić jako ciągle poszukiwanie własnego miejsca we wszechświecie, w porządku ustalonym od wieków. Poezja jest wpisywaniem indywidualnego doświadczenia

możliwe źródła tego obrazu poetyckiego, między innymi na lutnię arabską o siedmiu podwójnych strunach, korespondujących z siedmioma planetami. W tym kontekście *luth constellé* miałyby oznaczać lutnię arabską z wygrawerowanym horoskopem Nerval.

B. Juden *Traditions...*, cz. V, rozdz. VI *Les flèches de la lumière*. Gérard de Nerval.

^{39/} J. Richer, podkreślając związek sonetu Nerval z dziełem Ficiny, zauważa, iż obaj twórcy uczynili z duchowej depresji, melancholii (obecnej w wierszu) warunek konieczny do osiągnięcia „boskiego szalu”, wizji; J. Richer *Nerval...*, rozdz. *Un tombeau*: „*El Desdichado*”.

^{40/} A. Fairlie (*Le mythe...*) utożsamia oba instrumenty, pisząc, iż *luth constellé* z początku wiersza staje się na jego końcu *lyre d'Orphée*, wyrażającą kosmiczną harmonię. Określa zakończenie sonetu mianem wyższego zwycięstwa śpiewu artysty.

Interpretacje

w harmonię wszechświata, bo jej tworzenie to w wierszu Nervalu branie do ręki liry Orfeusza, a więc uczestnictwo w micie, odtwarzanie go w wersji wzbogaconej o cechy jednostkowej, niepowtarzalnej egzystencji, albowiem określenie „orficka” zastosowane do sztuki poetyckiej oznacza również „mityczna”. Brian Juden podobnie charakteryzuje całość dzieła Nervalu:

Le poète retrouve la crainte sacrée de l'initié antique. Il rattache cependant son texte à des souvenirs personnels et au dilemme de l'homme moderne; il y exprime un rythme fluide, presque alterné, un balancement qui va se reproduire dans les sonnets des *Chimères*.⁴¹

Sonet otwierający *Chimery* posiada niewątpliwie ogromne znaczenie nie tylko dla odkrywania sensu innych utworów Nervalu, ale także dla zrozumienia, czym była dla romantyka poezja, z jakich sprzecznych dążeń wyrastała. Jest to arcydzieło przede wszystkim praktyki, ale i teorii literatury. Dlatego też krytycy podkreślali jego wyjątkowe znaczenie. W IV rozdziale swej pracy Dhaenens umieszcza *El Desdichado* w kontekście całości dzieła Nervalu, uznając go za wiersz przełomowy. Struktura dialektyczna wiersza dotyczy inicjacji i doświadczenia poetyckiego – poezja orficka tworzy się poprzez doznanie twórczej niemocy. Sonet jest, według Dhaenensa, w stosunku do całości dzieła Nervalu tym, czym wydziedziczenie dla podmiotu lirycznego, świadectwem przeżycia samotności, oderwania od muzy. Wszystkie poprzedzające sonet utwory należą do sfery *profanum*, w momencie jego ukończenia poezja Nervalu staje się orficką, świętą.

Et dans le mythe d'Orphée, victime ou vainqueur, mythe qui offre à l'artiste „ce privilège d'exposer à tous un idéal que chacun interprète et réalise à son gré”, ce qu'il a triomphalement renouvelé, c'est le thème du destin du poète.⁴²

– pisze Alison Fairlie, uznając tę rolę mitycznego herosa za najważniejszą dla Nervalu w całym jego dziele. Utożsamienie poety z trackim wirtuozem mieści się w ogólnej tendencji Nervalu do mitotwórstwa. Realizuje ją jednak w sposób szczególny: nie nazywa się, jak na przykład Słowacki w wierszu *Przez furie jestem targan ja, Orfeusz...*, imieniem starożytnego herosa, ale powtarza jego los, jego symboliczne gesty i słowa. Podkreśla tym samym swoją wiarę w tę podstawową cechę mitu, jaką jest cykliczność. W ten sposób staje się Orfeuszem, jednak nie tym żyjącym wiele wieków temu w Tracji i nie bohaterem Wergiliusza, Owidiusza czy Glucka, ale Orfeuszem Nowym. Jego pieśń jest wzbudzonym ponownie w duszy konkretnego człowieka orfickim głosem.



Dla romantyków Orfeusz stanowi przede wszystkim wzorzec poety, co świadczy o wadze, jaką przywiązywali do roli artysty, która – tym samym – stawiała się ich

^{41/} B. Juden *Traditions...*, cz. V, rozdz. VII *Le chant du mystère*, s. 727.

^{42/} A. Fairlie *Le mythe...*, s. 168.

Siwec Koncepcja poezji w romantycznej

najważniejszą rolą życiową. Jednakże należy pamiętać, iż nie jest to jedyny mit wyrażający prawdę o twórcy, choć ewokuje ją w sposób najbardziej bezpośredni, a więc i najbardziej wyrazisty. Dlatego, mimo iż w *El Desdichado* zajmuje on miejsce centralne, obok boskiego Traka pojawiają się inni herosi (Amor, Febus, Biron, Lusignan). Romantyk tworzy własny mit poety jako nowego Orfeusza (nie zaś jako nowe wcielenie Orfeusza antycznego). Synkretyzm mitologiczny pozostaje w służbie romantycznego mitotwórstwa.

Janina Kamionkowa, omawiając ewolucję wizerunku artysty od podobizny – mimetycznego odwzorowania – do romantycznego symbolicznego portretu, tak charakteryzuje ten ostatni:

Romantyczny portret artysty to portret silnie zindywidualizowany i udratyzowany według zasady maksymalnej ekspresji, podkreślający oryginalność i wyjątkowość modelu, zarazem poddany swoistej mitologizacji, uwydatniający – przez symboliczne rekwizyty lub ujęcie „wizyjne” – główną a tajemniczą wartość, której wcieleniem jest artysta, sugerujący często ingerencję sił nadprzyrodzonych w jego sytuację.⁴³

El Desdichado stanowi szczególnie przypadek romantycznego portretu artysty. Można mówić o autoportrecie, gdyż nie ma tu niczego poza poetą i jego sztuką. Nerval w swoich dziełach podejmuje kwestię misji poety wobec ludzkości. Jednakże omawiany sonet jest rozrachunkiem artysty z samym sobą, nie ma tu mowy o społecznej roli twórcy. Znika też świat zewnętrzny – pozostaje tylko artysta i jego dzieło. Nie jest to autoportret człowieka, który tworzy poezję, ale Poety. Dlatego cechy jego wizerunku w sposób doskonały wypełniają przytoczony powyżej wzorzec. Indywidualizacja poety ma charakter skrajny: wartość jednostki – „ja” lirycznego jest tutaj wartością najwyższą i jedyną. To człowiek tak wyjątkowy, iż on sam jest centrum świata przedstawionego, inne postacie mają charakter jego dopełnienia, dookreślenia. Sytuacja artysty stojącego samotnie twarzą w twarz ze swoim przeznaczeniem ma wymiar ekstremalnie dramatyczny, bowiem poeta dociera do granicy swej ludzkiej egzystencji. Tragizm romantycznego poety – nowego Orfeusza – staje się tym głębszy, że świadomie wybrany, gdyż ludzkie szczęście jest ceną, którą romantyk zawsze gotów jest zapłacić za możliwość stania się wielkim artystą. Mitologizacja poety, o której pisze Kamionkowa, osiągnęła w wierszu stopień pełnej identyfikacji z postacią mitycznego sztukmistrza – Orfeusza. Zaś jego symbolizacja jest przez Nervalą doprowadzona do ekstremum: z dwóch postaci obecnych na romantycznym portrecie – konkretnej i symbolicznej – pozostaje tylko jedna – ta ostatnia. Elementy świata realnego – materialnego, stanowiące tło dla ekspresji artystycznej, w *El Desdichado* w ogóle zanikają, pozostaje tylko mityczny świat symboli. Autoportret jest wysublimowany, nie posiada żadnych cech fizycznych, dzięki czemu staje się obrazem archetypicznym, uniwersalnym. Poeta, który

^{43/} J. Kamionkowa *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego Romantyzmu*, seria II, Wrocław 1974, s. 105.

Interpretacje

tworzy wizerunek siebie jako mitycznego Orfeusza, osiąga, tym samym, status człowieka wiecznego, wzoru, modelu.

Jak pisze Maria Cieśla-Korytowska: „Romantyzm jako całość był, do pewnego stopnia, przesiąknięty orfizmem, zwłaszcza w koncepcji poezji”⁴⁴. *El Desdichado* stanowi konkretny przykład obecności tej doktryny w liryce romantycznej. Wylaniająca się z sonetu koncepcja poezji orfickiej nie jest jednak koncepcją jednolitą, zgodną z założeniami starożytnych. Albowiem na postawę romantycznego poety składają się przeciwstawne dążenia: do podporządkowania się dawcy geniuszu, istocie wyższej działającej przez artystę, i do samodzielnego osiągnięcia boskości w akcie twórczym. Poezja – przekleństwo i ocalenie jej twórcy – jawi się więc jako starcie doktryn charakterystycznych dla wielu dzieł romantycznych: doktryny buntu i doktryny kosmosu. Tak pojęta twórczość ma charakter dynamiczny, czynny, powstaje przecież pod patronatem Orfeusza – bohatera walczącego i zwycięskiego. Poeta dociera do granicy między życiem i śmiercią, normalnością i szaleństwem, to wokół niej tworzy się orficka poezja, zrodzona z doświadczenia nocy, „piekiel”. Dlatego powstające w sytuacjach granicznych dzieło sztuki stanowi świadectwo wciąż powtarzającego się powrotu do życia. Poezja orficka – kreacja artysty, który zgłębił tajemnicę dostępną wyłącznie jemu, ma charakter inicjacyjny. Jednak nie tyle sama boska prawda jest tu najważniejsza, ile dążenie do niej, zdobywanie jej poprzez sztukę, proces tworzenia jako drogi do celu, którym jest osiągnięcie uniwersalnej harmonii.

Reinterpretacja mitu Orfeusza dokonana przez Nervalą jest, jak wykazała Eva Kushner, nowatorska, zbliża romantyka do poetów współczesnych⁴⁵. Tym, co zafascynowało wielu artystów w jego twórczości, była nie tylko oryginalność jego ujęcia mitu, ale również nadanie postaci antycznego herosa znaczenia symbolicznego. Orfeusz i jego historia stały się dla romantyka wyznacznikami losu poety, wyrazem jego przekonań na temat sztuki. Artyści, których dzieła powstawały już po tragicznej śmierci Nerval, stawiając te same pytania o sens poezji i rolę jej kreatora, podejmowali skomplikowane odpowiedzi autora *El Desdichado* – sonetu, który stał się dla nich oparciem w ich własnych poszukiwaniach.

^{44/} M. Cieśla-Korytowska *O romantycznym...*, s. 156-157.

^{45/} E. Kushner *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris 1961. Autorka stwierdza absolutną wyjątkowość Nervalowskiego ujęcia mitu: „Si Gérard de Nerval, et lui seul, a pressenti les interprétations modernes du mythe d'Orphée, aucune autre oeuvre littéraire que la sienne ne permet de prévoir la grande popularité, ni la signification, que le mythe était destiné à acquérir à paritir du Symbolisme” (s. 80). Píše również o zbieżności wizji romantyka z ujęciem Pierre’a Jouve’a i Pierre’a Emmanuela.

Świadeactwa

Leopold BUCZKOWSKI

Koniec wojny

Rok 1944. Tom nijaki. Rozpoczynamy, proszę państwa, tom nowych bzdur. Ale też ciekawe, że na poprzednie tomy tych bzdur „pokusiłem się” (od słowa „kuśka”, co to znaczy: taki typ strzela do człowieka z kuśki automatycznej¹ i jeżeli trafi, to nie tylko zabiera tomy świeżo naczekanej poezji, prozy, szkiców, nowel, pamiętników, rysunków itd., ale zdziera z szanownego członka Pen Clubu², czy innej akademii, spodnie, kamizelkę, buty itp. obwłoki³, jeżeli przedtem żona, matka czyli też siostra nie została na oczach tegoż członka „zgwałtowana” przez jednego z członków wielkiej idei politycznej – tej czyli też onej, zależy to od benzyny, której w Europie nigdy nie braknie). Ot, idiota – ktoś powie skromnie. Oczywiście, bo przecież już jestem ten, który nie zna ani sztuki, ani literatury. Żyję w okresie powstania warszawskiego. W Warszawie powstanie, a na ziemi mazowieckiej chłopaki wróble „łapają”; „łapają”⁴ na sposób zorganizowany i entuzjastycznie. A matki tych

1/ Zwrot „kuśka automatyczna” jest synonimem pojawiającego się w *Grzaskim sadzie* określenia „piatiletka Nagana” oraz znanego z późniejszych powieści Buczkowskiego „karabinu maszynowego, który porozrywał stosunki międzyludzkie”. Wszystkie te słowa-klucze, najogólniej mówiąc, oznaczają świat zdominowany przez absurdałne prawa wojny, szaleństwo zabijania, w które popadła ludzkość w XX wieku.

2/ Sarkastyczny ton Buczkowskiego wymierzony w Pen Club – organizację mającą w założeniach bronić pokoju, tolerancji, równości i wolności słowa – jest częścią szerszego zjawiska: negatywnej oceny kondycji sztuki w wieku XX. Por. analogiczne fragmenty w *Powstaniu na Żoliborzu*.

3/ Obwłoka – przynęta sporządzona z padliny lub wnętrzości zwierzęcych.

4/ Buczkowski, podobnie jak Białoszewski, miał niebывały słuch językowy. W dzienniku pisarz często odnotowuje przykłady „mowy żywej”: „łapają”, „koża”, „ścirkko”, „podpirgiwać”, „kumpinator”, „borszcz”, „nostypnie”, „minso”, „kąmplementów”, „gramafón”, „czy tyż?”, „du pomocy” itd.

chłopaków skubią wróblęta, zaczynają⁵ barszcz i jest jadło. Jadło tym ludziom bardzo smakuje – łyżki z herbami hrabiów, meble „ampir”, kotary żydowskie nad zapłutymi progami.

Taki smutny wstęp do tego tomu, bo taki też smutny okres. Okres Świąt Bożego Narodzenia: bimber leje się garncami, gwiazdka na zimnym niebie. Przez wieś z opłatkami święconymi porusza się szpicel. A wieczorem, skromnie ulicami szedł Chrystus. Nikt go do chaty nie wpuścił, wszędzie przed nim biegł chytry szept: „Szpicel jest we wsi”.

Psy ujadają. Psy głodne, jak zawsze i wszędzie, za wyjątkiem psów granicznych. Graniczne psy nie szczekają, panie Kipling⁶. Czy córkę pana ktoś zgwałcił? Psy graniczne milczą. Woda ciecze, zapełniają się daty gównami, a trupy żydowskie puchną w stokach glorii. Ani przedtem, ani potem nie było nic świętego.

Najświętszy był rok 1944. Rok czterdziesty czwarty to rok mojej największej sławy. Bo strzelano do mnie z kuśki. Zdawało się tym mężnym don Fernandom, że teczka moja jest pełna złota – a tam nic, tylko biedny *Rafał Bajc*⁷ w dwudziestu kilku rozdziałach. Ten biedny Rafał, który przesiedział tiurmę⁸ sowiecką, zbity i wypłuty. Wdział potem kabat⁹ konspiratora i kocha się w Polsce niepodległej. Jątrzy go codziennie powiedzonko Piłsudskiego: „Polską taką czy siaką rządzi agentura obca”. I zamordowali mi go na Żoliborzu. Jaka straszna i ciężka droga. Jaka wielka i łukowata droga: od „Płoszczy Prussa”¹⁰ we Lwowie, poprzez śmierć Teresy, którą kocha (ważna rzecz, chyba!), poprzez wielki zachwyt nad ciałem Wandy Szawłowskiej. Potem nurek do biologii ogólnej (śmierć Brzozy!). I ta ohydna rozprawa na Żoliborzu. Kto tam jest ranny obok teczki z *Rafałem Bajcem*. Biedny Rafale, słuchaj Piłsudskiego: „Za dużo agentur obcych w sprawie polskiej”. Umarłeś ty i kto się spodziewał, że w takim paskudnym momencie zetkniesz się jeszcze z ks.

^{5/} Zaczyniać – rozrabiać, zaprawiać co czym, rozrabiając, dodawać składniki.

^{6/} Rudyard Kipling (1865-1936) – angielski poeta, prozaik; autor m.in. powieści *Kim* oraz *Księgi dżungli*; zafascynowany brytyjską ekspansją kolonialną w Indiach, którą pojmował jako misję cywilizacyjną.

^{7/} W zbiorach Muzeum Literatury znajdują się fragmenty prozy Leopolda Buczkowskiego *Rafał Bajc. Śmierć Antoniny*. W oryginale obejmują 12 kartek maszynopisu formatu A4. Uwagi w tekście: „rozbudować”, „uzupełnić” wskazują, iż w zamierzeniach autora tekst nie miał charakteru skończonego. *Rafał Bajc...* ze względu na fakt swego powstania (okres okupacji, przypuszczalnie rok 1942) sytuuje się w bliskim sąsiedztwie dziennika wojennego pisarza. *Rafał Bajc. Śmierć Antoniny* rozpada się na dwie części. Początkowa (w maszynopisie zajmuje trzy strony), do akapitu *Rafał Bajc po rewizji...* ma charakter zapisu pamiętnikarskiego, narracja prowadzona jest w pierwszej osobie. Pojawia się najbliższa rodzina Buczkowskiego (bracia Zygmunt i Marian). Dalsze partie mają charakter tekstu fikcyjnego, opowieść prowadzona jest w trzeciej osobie.

^{8/} Tiurma (ros.) – więzienie.

^{9/} Kabat – z ukr.; kurtka, wierzchnie okrycie męskie lub kobiece, zwykle krótkie.

^{10/} Plac Prusa we Lwowie (obecnie Iwana Franki).

Samosaczyńskim. Żegnam was tak, jak żegnaliśmy żołnierzy – w szczękę i kwiku oręża. Zawsze ta sama bzdura.

Przez wieś idzie Chrystus, ludzie mu przed nosem drzwi zatraskują. Szczekają psy, a szpicel harcuje we wsi: w jednej torbie jadło, w drugiej stare trypy¹¹ dla niepoznaki i kuśka automatyczna. I mówili potem ludzie, że szpicel zetknął się pewnej nocy na rozdrożu z Chrystusem i tam go zabił. I tam, i w całej Polsce stygnie krew. Wielu powiada, że to nieprawda, ale kto to tak powiada, czy aby nie ci spod znaku kuśki? Kto to wie?

Wybacz, Panie, ten smutny wstęp. Wszystko jest smutne i bzdurne, kiedy tyle dziecięcych grobów. Irena Czystowska i jej śmierć – na Kossaka czy Nagolewskiego?

27 XII 1944

„Odległy plusk” albo „plusk”, zgubione dni „wierzchem i dołem”. Nam został tylko śpiew – „wieczny kawaler” albo „taki dupek cugowy” (małpoludy Mazowsza¹² – czarna plotka)¹³.

Zrekonstruować materiały do *Grząskiego sadu*.

Rok 1945

Trochę było tam słycać pukaniny. Księżyc świecił, śnieg nie padał i tak nowy rok jak ogiera skok. Coś tam zarżało i tyle. Miałem i mam gorączkę. Pani dziewczka postawiła mi bańki na całych plecach. Lekarz (taki coś Józiu w zalotach) oświadczył, że jestem już prawie po zapaleniu płuc, że zasadniczo sam dobrze się leczyłem. Oświadczył też, że mam silne serce (bodaj cię połamano! albo srał cię moszku i ja troszku). Jego mięcina.

Albo, powiedzmy, przynosi mi pewna pani trochę kaszki krakowskiej i powiada: „Musi pan dziennie wypijać mnóstwo mleka, sera i masła”. Odchodząc, wystrzela z gęby kilka „kąmplementów”: pir dig dig me. I karbidówka z dłoni mojej matki odprowadza szanowną panią przez „zajszczany próg chaty wieśniaczej – mazowieckiej”. Lubię ją, tę panią, bo przynajmniej nie wylicza przede mną, ile to futer zostawiła w Warszawie na ulicy takiej i takiej. Nic też nigdy nie mówi o błogosławieństwie papieża na dzień ślubu (nic, powiedzmy, z tej tak zwanej „swad”by z gienierałom”).

Byłby całkiem wesoły ten nowy rok, gdyby nie moja choroba. Bo np. idzie sobie naprzód nagonka z kuškami. Biorą parobków w kocioł, a na drugi dzień generalskie polowanie. Zajęczyzna pada. Ale kot lubi sobie poszczać gdzieś tak, żeby poznać mi było. Tak samo z pewnymi ludźmi jest – pozwalamy im sikać nawet w na-

^{11/} Trypy (gwar.) – trepy, chodaki drewniane.

^{12/} Ujawniana raz po raz w dzienniku niechęć Buczkowskiego do Mazowsza oraz Krakowa to nie tyle efekt jakiejś szczególnej odrazy do niektórych stron Rzeczypospolitej, co raczej wynik tego, że pisarz wszędzie źle znosił rozłąkę z rodzinnym Podolem.

^{13/} Cały ten passus ma charakter szkicowy.

szym towarzystwie (tu głos śp. Mroczkowskiego: „Nasrał, nasrał użę na dwi kupci a na trietiu dmietsia”).

Dostała też moja mała żona trochę cielęciny dla mnie, ale że wyjechała – a ja w tej chorobie żreć ani tiu-tiu – więc kazałem mamie zawiesić te 20 dkg cielęciny w papierze na drzwiach od „dworzu”. I tu tak siedzę w tej mojej gorączce i koszuli pełnej kwasopotu, i patrzę na tak zwaną ulicę wsi mazowieckiej. Idą baby i patrzą na drzwi. Co też tam wisi? Parobcy także, starsi także, baby ciężarne także. Nawet jakiś parobek przeskoczył plot chykiem, kuckiem (przyziemnym kuśkiem), dobiegł do drzwi, pomacał tę paczuszeczkę. Odbiegając powiada: „Cosik jak mokro ścirko!”.

Bardzo wesoły jest dzisiejszy dzień i z tej racji lokaj Franc szykuje salon z jadłem (obiad będę jadł pod Androllim). Zgłaszają się dziewczęta „du pomocy”, ale Franc każe im wrócić jeszcze do czworaków i podmyć się, „nostypnie” przyjść za godzinę.

Po niebie latają myśliwce. Moja cielęcina wisi na drzwiach (pijany sołtys też już patrzył na nią), a sikory bogatki wesoło przesypują się z jarzębiny na olszynkę zbryzganą szronem. Cibasol¹⁴ – temperatura 37,4. Mama zasypia przy piecyku. I tak weszliśmy w nowy rok, rok kuśki atlantyckiej. Wszystko jedno już, jaki to będzie rok. Jedno jest pewne – rok bzdury dziejowej, z punktu widzenia materializmu dziejowego. Bo idę w zakład, że wyzdrowiawszy, wystawię dupę swoją w oknie – nikt na Mazowszu nie rozpozna, co to jest – „Czy tyż to gramofon”, „Czy tyż bano”? I pary nikt z ust nie wypuści ni uśmiechu. A o człowieku, który wszedłszy do chaty, nie powie „pochwalony” – szeptać będą jak o tym, co nie pije na trypra¹⁵. To się wszystko dzieje (działo dla historii) w bliskości od Częstochowy!

9 I 1945

A jednak ktoś tej nocy, czy z wieczora, ukradł mi tych 20 dkg cielęciny. Teraz pytanie, kto?

Leżę „w dalszym ciągu”¹⁶. Mam gorączkę, ubijam cibasol i inne kredkotłoki. Dziś chodzi ksiądz po kołędzie. Baby w związku z tym biegają tędy i tamtędy i co krok to „pochwaluny”. Dobrze jest, nawet wesoło jest. Śnieg pada, sikory buszują po jarzębinie, a Churchill¹⁷ „jakieś tam ma gadanie”. Określam to jako „jakieś

^{14/} Cibasol – firmowa nazwa (zakłady CIBA w Szwajcarii) leku w Polsce produkowanego pod nazwą sulfatiazol; substancja bez smaku, zapachu, o szerokim działaniu przeciwbakteryjnym. Stosowany doustnie podczas zapalenia płuc, oskrzeli, zakażenia dróg moczowych.

^{15/} Tryper (niem. Tripper) – choroba weneryczna; rzeżączka.

^{16/} Autor *Czarnego potoku* znany był ze swej odrzy do słów-wytrychów, utartych zwrotów i sloganów językowych. „Miałem to szczęście – mówił – że wyrastałem w czasie słów świeżych, nieздеprecjonowanych” (*Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989, s. 33).

^{17/} Ironiczna aluzja do Winstona Leonarda Churchilla (1874-1965) – w latach 1940-1945 oraz 1951-1955 premiera Wielkiej Brytanii, uczestnika konferencji w Teheranie, Jalcie, jednego z kodyfikatorów powojennego ładu politycznego w Europie.

tam”. Uważam, że jest to określenie najdotkliwsze, ale prawdziwe. „Smutne, ale prawdziwe”, jak zwykli mawiać ludzie do ludzi, kiedy właściwie jeszcze nie nadeszła chwila powiedzieć: „Kurwa ci mać” albo: „Ty wyjebku podoficerski” itd.

A więc biała zima na Mazowszu, a tam gdzieś jakaś wojna. Wojnę tę wciągam na listę i do księgi, tzw. *Księga moich rozczarowań*¹⁸. Nie tylko ja, ale nawet naczelni dowódcy sił zbrojnych są rozczarowani. Przekonali się, że wycieczka w góry na nartach, w towarzystwie młodej nieznanej dziewczynki – jest cudem. Ale to nie każdy pojmuje. Trzeba mieć na to kulturę, dupięść nie wystarcza!

Chodzi książd po kołędzie. „Śnieg za oknem”, jak mawiali żydowscy poeci w byłej Polsce. A gdzieś daleko wojna jak krowa dojna. Kto jej za cycka nie chwyta.

Czy jest możliwe, żeby po zażyciu 0,1 chininy szczyny moje zbieleły i podobne są do białego wołyńskiego barszczu (co kto woli w porównaniach).

Co pisać? Wał pan balladę! Opowiadałem kiedyś paniom, że napisałem wiersz o kielbasie.

– Co?

– O kielbasie napisałem balladę!

– Czy pan rzeczywiście? (Biedne kobiety, zawsze im w oczach kuśka).

W zeszłym roku już miałem w pamiętniku takie rozdziały: *Śmierć w mazeszynie*¹⁹, *Za Dominikiem*, rozdziały o smutku, o mojej przyszłej żonie itd. Gotowe sony z cyklu *Święte walki i bajki święte* albo *Bajki święte i walki święte*.

Wstęp do moich *Wertepów*²⁰:

Słońce wstając od wschodu
świat półokrężny obiega,
a na wieczór w morza
na kąpiel zasiada.
Tęcza, na kształt żurawia krynicznego,
z mórz, jezior i rzek wodę pije
i pod niebo na okras wynosi
deszcz.
Dzwoni, dzwoni kosa,
A idący Jezus koło pokosa,
siedem gołąbków
w krwi znalazł.

^{18/} Jeden z pomysłów literackich Buczowskiego, wspominany również w *Grzaskim sadzie* i *Powstaniu na Żoliborzu*.

^{19/} Motyw obecny również w *Grzaskim sadzie*.

^{20/} W czasie wojny Buczowski przechowywał maszynopis *Wertepów* – debiutanckiej powieści, której fragment pt. *Miasnyci* ukazał się w „Sygnałach” w 1938, w numerze 43. W całości *Wertepy* opublikowano w 1947 roku, około dziesięć lat po ich napisaniu.

10 I 1945

Dotychczas to byłem „Ja”. Dziś już jestem „Ja” i moje płuca. Pocimy się – płuca pocą się i „Ja”. Odwilga – sikorek nie widać²¹.

W zaginionym pamiętniku miałem zaczęty portret Honoraty, siostrzenicy naszej babki Anny²². Anny samej też. Pięknie zaczęta nowela o Szeruckim²³, który umiera na reumatyzm: „Przykro jest umierać na reumatyzm, kiedy na dworze wiosna rozpoczęła swoją planową gospodarkę. Myśmy wyszli, a tyś został. Jeden strzał wystarczył. Upadłeś zaraz i ruszałeś się po podłodze jak olbrzymi kot. Ciemno było, nic nie widzieliśmy, ale to się tam czuło – olbrzymi kot. Pazurami darłeś i podłogę, i ścianę przy podłodze. – No wstawaj, nie udawaj! Chcemy ci teraz opowiedzieć, co się działo dalej”.

Poznałem tego lata Czesława Miłosza. Nawet nie wiedziałem, że to on. Ot tak, idziemy sobie Aleją Wolności. Raptem i on, i ja powiadamy: „O patrz pan, jaka miła pliszka”. Pliszka siedzi sobie na słupku, patrzymy na nią. Esesmani ćwiczą się w strzelaniu, tam koło tych hangarów (znaliście Aleję Wolności). I tu, sam nie wiem, jakimi zawijasami i dlaczego, przypomina mi się *Hymn dwudziestotrzyletniego* (jest maj, deszcz wisi w powietrzu).

– Czy pan zna autora *Hymnu*? – pytam Czesława.

– Ja sam nim jestem.

– O, cholera! – wykrzyknąłem zdziwiony.

I już tak poszliśmy. Nie chciałem mu nic mówić o moim *Lecie*²⁴.

^{21/} Charakterystyczną cechą twórczości Buczkowskiego, uwidaczniającą się na kartach dziennika wojennego, ale także *Wertepów*, *Czarnego potoku* i niektórych późniejszych utworów, jest swoisty animizm pisarza. Twórca mówił o tym tak: „Człowiek mnie bardzo interesuje, tak samo jak ptaki. Żałuję, że nie poświęciłem się biologii czy chemii...” (L. Buczkowski *Żywe dialogi*, s. 24). W innym miejscu zaś dodawał: „Jestem animistą, uduchowilem psy, gawrony, o drzewach mówię tak, jakby mieli ciekawsze życie psychiczne niż niejeden małopoludź” (tamże, s. 173). Ów pisarski animizm znalazł swój najdojrzalszy wyraz w kulcie ptaków. W Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie pod sygnaturą 4375 znajduje się tekst o życiu i zwyczajach ptaków, o charakterze wypisów z języka niemieckiego.

^{22/} Postacie Anny Buczkowskiej z domu Bacewicz i jej siostrzenicy Honoraty pojawiają się również w *Grzaskim sadzie*. O roli, jaką babka odegrała w jego życiu, mówił Buczkowski m.in. tak: „Noszę moją babkę zawsze w sobie, ona jest wciąż ze mną. To ciekawe. Nie wiem, jaka to tajemnica, czuję się zobowiązany wobec niej. Przyznam się, że cała moja twórczość jest wyrazem stosunku do niej. Ale nic z sentymentu, ale z głębokich, metafizycznych wręcz powodów. Nawet z nawiedzeń w snach. Zawsze przychodzi mi z pomocą” (L. Buczkowski *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 27).

^{23/} Jeden z bohaterów *Czarnego potoku*.

^{24/} Chodzi o napisany w 1935 roku wiersz Czesława Miłosza *Hymn*, który znalazł się później w tomie *Trzy zimy*. Buczkowski chce podkreślić pokrewieństwo *Hymnu* i *Lata*, wspólny im zachwyt nad przyrodą, witalizm oraz dynamizm, którego źródłem jest młodość.

Buczkowski Koniec wojny

Na spotkanie słońca,
O świetle,
Leci melodia
Miedzami bez końca.
Słońce rzuca przygarściami
Złoto za pszczołami –
Żyto,
Owies,
Siano.
Rozlewa się złotodźwięczny kwiatów świat.
Pęka skrzynia kwieciana,
Ptaszkami wypchana.
Sady w malwach,
Nad malwami chaty –
Chaty w malwach,
W polu –
Skrzypce w lesie
Skowronczana pieśń się niesie –
Lato,
Święto.

(1934, „Gazeta Polska”, rekonstrukcja trochę pobyczona)²⁵

^{25/} Wiersz *Lato* wraz z innym pt. *Upał* opublikował Leopold Buczkowski w „Gazecie Polskiej” z roku 1936, w numerze 263 pod pseudonimem Paweł Makutra:

Lato
Na spotkanie słońca,
O świetle leci melodia
Miedzami bez końca.
Słońce rzuca przygarściami
Złoto za pszczołami.
Srebro
Perły
Owies
Siano.
Rozlewa się złotodźwięczny kwiatów świat.
Pęka skrzynia kwieciana.
Płyną sady w malwach, dachy w malwach.
Pali się chromem łąki kwiat.
Stygnie lasu ściana
Ptaszkami wypchana.
Grają w polu,
Skrzypce w lesie.
Skowronczana pieśń się niesie,
Lato.
Święto...

Świadectwa

Przemijam ja
lecz sztafarze trwają!
Czesze białodrzew
niebo, bombowce
przysłania.
Nie witać żaloby
czarnosrebrnej!

Do prozy zebrać z przeszłości: Giono²⁶, Roger Martin du Gard²⁷, Aleksy Tolstoj²⁸ (*Chmurny poranek!*), studia biologiczne tego poety (zapomniałem), studia o Pawłowie Czechowa, Bontempelli²⁹.

Zrekonstruować moje studium o Turnerze³⁰. Zrekonstruować tę nowelę o tym ruskim księdzu, co to chędoży Julkę pod cerkwią (autentyczne z Kutyszczy³¹). Narysować to też trzeba. Umarłbym nieprawdziwy! Trochę rękopisów i przedruków zostawiłem u Morawickiej!

Wiersze.

*Bajka o Nitoptaku*³²:

Był sobie Michaś Borytka
Chłopak taki.
Służył u chłopu Judy
Skąpego o miech tabaki.

^{26/} Jean Giono (1895-1970) – pisarz francuski, autor powieści głoszących ideę powrotu do natury; związany z naturalizmem, po wojnie twórca dzieł historycznych i obyczajowych.

^{27/} Roger Martin du Gard (1881-1958) – pisarz francuski, laureat Nagrody Nobla; twórca znanego cyklu powieściowego *Rodzina Thibault*.

^{28/} Aleksiej Nikołajewicz Tolstoj (1883-1945) – pisarz rosyjski, dramaturg; popularność zdobył dzięki olbrzymiej powieści *Droga przez mękę*. W utworach powstałych przed rewolucją Aleksiej Tolstoj wiele miejsca poświęcał życiu drobnej szlachty, które opisywał wyjątkowo plastycznie i z poczuciem humoru.

^{29/} Massimo Bontempelli (1878-1960) – włoski pisarz, poeta, autor sztuk teatralnych, muzyk, krytyk literacki, publicysta, zwolennik sztuki awangardowej (opowiadał się za dynamiką treści, swobodą składni, metryki i interpunkcji). Bontempelli wypracował własny styl literacko-filozoficzny oparty na paradoksie i dziwacznych skojarzeniach, który nazwał realizmem magicznym.

^{30/} Joseph Mallord William Turner (1775-1851) – angielski malarz, grafik, jeden z najsłynniejszych pejzażystów XIX wieku, uważany za prekursora francuskiego impresjonizmu; twórca obrazów: *Słońce weneckie*, *Deszcz, para, szybkość*.

^{31/} Kutyszcze – wieś na Podolu, w pobliżu Brodów.

^{32/} *Bajka o Nitoptaku* – młodzieńczy komiks Buczkowskiego, sławiący korzyści płynące z uczenia się i zdobywania wiedzy.

Buczkowski Koniec wojny

Wiersz o szczęśliwym człowieku:

Idzie człowiek i płacze.
Nad drogą czyżyk dziobkiem
w pestkę bije.
Sypie się mech; tynk ze starego
buka,
w lesie nie czołg
ale echo huka –
wesoly świat,
z bombowca ani
śladu
zostały jeno po brunecie
epolety –
co się z tym dzieje, wiadomo –
krety.
Wrony, wróble, kawki
z bomb leśne trzaski,
z bombowca, ruda,
kosmata owca.

11 I 1945

Gorączka 39,2.
A na horyzoncie,
Jak już wiecie
Wrony, wrony,
Na wsze strony
Pluta, śniegiem rzuca
Bołą płuca i krzyżbanty³³ –
Gdzieś daleko dzwonią
Na roraty –
a polną drogą idzie ni to baba,
ni to ditku³⁴ rogaty
na spotkanie biedzie
w przyodziejku pana
generała.

Dostaliśmy od pani Sulikowskiej „kożę”. „Koża” to symbol Mazowsza. To jest po prostu żelazny piecyk na dwie lub trzy fajerki. Tu wszędzie po chatach takie „koży” grające. Dookoła takiej „koży” [domownicy] siadają³⁵, grzeją się, plując

^{33/} Krzyżbanty – część lędźwiowa kręgosłupa.

^{34/} W języku Kresów wschodnich słowo „ditku” oznacza diabła.

^{35/} Po słowie „siadają” w rękopisie pojawiają się dwa wyrazy nieczytelne.

i charcząc w jadło gotujące się w tych fajerkach. Stale i nieodmienne jadło to „borszcz” – raz czerwony, raz biały. Popiół sypie się z takiej kozy na podłogę, ruszta koza ma mniej więcej, gdzie prawdziwa koza.

W czasie świąt nie słyszałem tu na tej ziemi ani ułamka śpiewu kolędy! (tak, panie Rutkowski!). Natomiast cały nabożny naród jezusowy był zalany w pestkę – od powijaków do deski grobowej. Chłopaki szkolne piły i wypędzaly bimber osobno, u jakiegoś tam Gawrycha. Ten to Gawrych na harmonii gra, chłopaków z wódką zwabia do dziewczynek. Karbidówka ledwo, ledwo i chłopaki (nie za piecem!) za kozą i w sionkach uczą się podpirgiwać dziewczątka³⁶. To wszystko dzieje się i dziać się musiało nieodmienne na tej ziemi. Dziś już Warszawa jest za daleko od harmonii Gawrycha. Przed półrokiem była blisko, dwie godziny drogi. Ptaszcętwą tu śpiewającego bardzo mało, książki nie widać.

Przypatrzyłem się dzisiejszym swoim literkom, wiersz biegnie równiutko, pismo jest zgrabne, można powiedzieć: to wszystko dlatego, że gorączka spadła do 36,6. Pierwszy raz od kilku tygodni takie niziny! Ale zacznę chodzić do lasu po drzewo, to mi się płuca rozgrzeją.

Odwiózł mnie tu pierwszy chłop (Kuznoki). Właściwie to on nie chłop: stolarz i trypiarz (od trypy, nie tryper!). Owszem, sam jest zaziębiony. Dałem mu dwie aspiryny Bayer – to jest taki guziczek tłukogipsu, mocz czerwieni się. Otóż dałem mu tego Bayera, to on powiada:

– To dobrze, że pan ma oryginalny, no nie? Bo ja innego nie uznaję, no nie? Pan chyba też, no nie?

– No nie! – krzyknę. Oczywiście, kurwa mać – powiadam. On to strasznie lubi takie kłecie.

– Ach, kurwa mama – powiada znowu trypiarz mazowiecki – ja bym tych „partyzanów” żywcem w chrapy pofrygał³⁷, no nie? Ach, kochany, itd.

Dał mi zapalić „głębów” i poszedł, wsadziwszy nogi w trypy za progiem. Jego słownik: „kumpinator”, „no nie”, „niezpozdziawał się”.

Przyszedł inżynier i wypił kruka (wódkę!). Lubi też strasznie wice na temat srania! No i oczywiście „minso”!

Idzie stara Gradoszczaczka. Nogą przydeptuje! (kuleje!). Narysować.

12 I 1945

Śladu z gorączki. Poznałem Jarosława Iwaszkiewicza³⁸ bliżej, z tej tzw. ludzkiej strony. Jest bardzo w naszym typie, tj. wschodnim.

^{36/} Analogiczny opis postawy społeczeństwa polskiego w czasie wojny znajduje się w *Grzaskim sadzie* pod datą 22 XI 1943.

^{37/} Frygać (gwar.) – rzucać, ciskać.

^{38/} Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) – poeta, prozaik, dramaturg. Pochodził z rodziny inteligenckiej osiadłej na Ukrainie. W czasie wojny udzielał w domu (Stawisko pod Warszawą) schronienia artystom i literatom. Autor znakomitych powieści i opowiadań (m.in. *Brzezina*, *Panny z Wilka*, *Młyn nad Utratą*, *Matka Joanna od Aniołów*). W swych utworach często poruszał problematykę kresową.

Buczkowski Koniec wojny

Na dworze pluta marna
Żyto się zieleni,
W okna, w las w horyzontalny
Leci chmura czarna –
Wszystko jest bez cieni –
Taką lipą sentymentalną.
Ni to dzień, ni zima,
A już całkiem zawierucha.
To się po prostu ten coś zżyma
I ziewa, pluje – od ucha do ucha.
Bez zieleni,
Bez czci i horyzontów
Taka pluta marna,
Jak gejsza czarna³⁹
Ach, ty, półbloto ubogie!
Nie umierać tobie –
Ach, ty, niezniosku wróblecy –
Porosporniczny dzionku,
nic więcej!

Więc trzeba będzie kiedyś odgrodzić tych dupków w rodzaju Batowskiego⁴⁰ (mam o nim całe studium). Jaka to jednak podła dusza. Taki to po prostu ssssuksyn ciupciuwały, lizus, żebrak moralny. Daje mi karton papieru i powiada: „Nic nie mam, ale tym mogę pana, panie Leopoldzie, poratować. Jest to mój karton z Puławskim. Sprzedawszy, uzyskać pan możesz pewną gotówkę. Możesz pan głodny? Niestety, ugościć pana nie mogę, gdyż żona moja, jak pan może słyszałeś, jest chora i lekarze zabraniają jej wstawać z łóżka. Wstać ona będzie mogła dopiero, jak będzie ciepło. A kucharka moja jest przy żonie dzień i noc. Bo pan wiesz chyba, że migrena jest chorobą bardzo dokuczliwą. Co? Chce pan zapalić! Nie! Nie wolno! Ja przeszedłem bronchit zeszłego lata i lekarze zabronili, żebym przebywał w towarzystwie ludzi palących!”, itd. On to właśnie niemal po mordzie dostał od śp. Sichuły za to, że wobec komunistów lwowskich zachowywał się jak kurwa uboga. Ten szczegół z Sichulskim⁴¹ zakodowałem sobie dobrze. Miałem być arbitrem, ale wysłuchawszy całej sprawy złożyłem hołd Sichulskiemu.

^{39/} Po fragmencie „Jak gejsza czarna” następuje dwuwers, który autora zamierzał zapewne włączyć do tekstu wiersza: „Jak gejsza uboga / Jak gejsza beznoga”.

^{40/} Stanisław Kaczor Batowski (1866-1946) – malarz. Tworzył portrety, pejzaże i dzieła historyczne. Pod kierunkiem Batowskiego Buczkowski uczył się malarstwa we Lwowie (wcześniej – w 1927 roku w Bystrej – lekcji udzielał pisarzowi Julian Fałat). Równie krytyczną ocenę tej postaci znajdujemy w *Grząskim sadzie*.

^{41/} Kazimierz Sichulski (1879-1942), znany artysta, malarz, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tworzył obrazy o tematyce huculskiej. Postać pojawiająca się również w *Grząskim sadzie*.

Te moje przygody z ludźmi opowiadałem Adamowi Póltawskiemu⁴² w warszawskim schronie podczas powstania. Podobały mu się, dał mi nawet kieliszek doskonałej wódki i potem jeszcze kilkakrotnie po kieliszku do herbaty. Nie znał on np. nic o starym Styce⁴³ (ten Styka, to podobny byk do Batowskiego, też lizus i, co jeszcze, tak samo kościelnik!). To wszystko wmontować trzeba do „tomu rozczarowań”. Tego Póltawskiego też. On jest w dobrym stylu człowiek – szlachetny i dodatni w każdym calu. Ale też żonę ma! Rzeczywiście! Bardzo mierny typ. To trudno, prawda! Wybacz mi pan Póltawski, że mu kiedyś zasmaruję tę jego Wierną Rzekę!

Przebiegam tu szybko wspomnieniami, szybko notuję, odkładając konstrukcję na przyszłość. Byczy np. był w dialogu Ferdula⁴⁴ z Jasińskim. Śpią obydwa w jednym becie u Jarosława. Coś tam się gramolą, podścielają boki, jest ciemno.

– Ty wiesz – powiada Jasiński – ten kochanek Halinki to jakoś tak dziwnie się nazywał.

– Przecież, może sobie przypomnisz – nudzi Ferdula.

– Coś, jakoś tak dziwnie. Jakoś tak jak Telekutas⁴⁵.

– A! ha, ha! To doskonale się nazywał. I w ogóle to całe, tzn. ten telekutas, toż to cudowna by była rzecz. Wyobrażasz sobie, Jasiu?

– No! Jeszcze jak. Ale ty stara cholera jesteś. Ciekaw jestem, jaką przygodę wymyślisz dla telekutasza?

– Ciekaw jesteś.

– No...

– Ty, wyobrażasz sobie, wjeżdżasz telekutasem królowej angielskiej pod kołderkę.

– Ciszej tam, proszę państwa ktoś woła z przedpokoju.

Ranną panią Spieszową przynieśli dziś wieczorem, jest w sąsiednim pokoju, itd.

7 V 1945

Potem długo, długo nic. Biało-czerwone sztandary. Potem jest wiosna, potem Berlin pada. Data jego upadku (to dla historyków-falszerzy albo „skorpionów”).

^{42/} Adam Jerzy Póltawski (1881-1952) – drukarz, grafik, twórca polskiej czcionki drukarskiej (tzw. antykwia polska). Póltawski był autorem oprawy plastycznej *Pism zebranych* Norwida oraz Wydania Sejmowego *Dzieł wszystkich* Mickiewicza.

^{43/} Jan Styka (1858-1925) – malarz, tworzył głównie obrazy o tematyce historycznej i religijnej (*Golgota*, *Męczeństwo pierwszych chrześcijan*), znany jako współautor *Panoramy Racławickiej*. Malarzami byli też jego dwaj synowie: Tadeusz (1898-1954) oraz Adam (1890-1959).

^{44/} Ferdynand Goetel (1890-1960) – prozaik, dramatopisarz i publicysta; twórca znanej przed wojną powieści *Z dnia na dzień* oraz utworów nasyconych egzotyką: *Serce lodów*, *Przez płonący Wschód*, *Kos na Pamirze*. Goetel był bliskim znajomym Leopolda Buczkowskiego oraz ojcem chrzestnym jego syna – Tadeusza Buczkowskiego.

^{45/} Żartobliwie utworzone przez Buczkowskiego słowo od nazwy żydowskiej szaty liturgicznej: tałeskuten.

Buczkowski Koniec wojny

I właśnie dziś umarł tu w Krakowie Tytus Czyżewski⁴⁶ – sponiewierany, spalony z pomocą braci Słowian. Tytus – a oto cię powiozą – rześście i uroczyście! Jeszcze wczoraj wspominałem go na komisji historycznej. A oto ci zaśpiewam:

Nie spowijaj mnie kurwo,
Ty państwowa w sztandary!
Ni w biel, ni w czerń
ni w purpury duszne!
Kotwica stoi, biją okręty
w trumienne zaszpary –
Syczy woda. Tam jest
biedronki puls
barwny i posłuszny! –
Gdzie Krucza, gdzie Wilcza,
Gdzie Rakowicki? głupi czy
smętny...

I powiada Tytus, że „zbyt one były ciężkie dla mnie, te straszne chwile Polski i Warszawy”. I tak mój Tadeusz⁴⁷ pisze do Stefana⁴⁸ swój ostatni w marcu list, zachynając: „Być może jest to mój ostatni list w tej rzeczywistości”. Potem ma jakiś sen. Powiada, że jest wolny, jest białe, nie szumi mu w uszach i – „swobodnie oddycham”. Czy do jego śmierci trzeba było używać kul „dum-dum”? O! Światowa grando! Milczeć! Wyjebki świata!

Czyżewski powiada na kilka dni przed śmiercią: „Snują mi się po głowie jakieś płomienie nowe, lecz jeszcze zbyt nieprzejrzyste, abym je mógł ubrać w literacką formę. Ale to już są projekty na dalszą przyszłość”.

8 V 1945

Dziś będzie ogłoszenie tak zwanego pokoju – 10 minut ciszy poświęcamy pamięci ofiar tej wojny! Czy ja też mam milczeć 10 minut po swoich braciach?⁴⁹ Nie ma ciszy!

^{46/} Tytus Czyżewski (1880-1945) – pisarz, poeta i dramaturg, jeden ze współtwórców polskiego futuryzmu. Czyżewski zmarł w biedzie w Krakowie 7 maja 1945, pochowany został w Dzień Zwycięstwa.

^{47/} Tadeusz Buczkowski – brat Leopolda.

^{48/} Stefan Buczkowski (1902-1974) – starszy brat autora dziennika, profesor prawa, polityk; przewidywany przez PSL na ministra finansów (inf. Tomasz Buczkowski).

^{49/} Zygmunt Buczkowski (1927-1944) był młodszym bratem pisarza. Uczestniczył w działaniach grupy samoobrony w okolicach Podkamienia. Został zamordowany 12 marca 1944 w klasztorze dominikanów przez ochotników UPA podczas masakry ludności polskiej w Podkamieniu, w której zginęło ponad 300 osób. W tym samym czasie zamordowano także drugiego brata twórcy dziennika, Tadeusza (1923-1944), któremu udało się zbiec z klasztoru. Podobnie jak Zygmunt i Leopold, Tadeusz także był członkiem grup samoobrony. Matka Buczkowskich, Anna (z domu Zajac), do końca życia (zmarła w 1962 roku) była utrzymywana przez rodzinę w niewiedzy o losie obu najmłodszych synów.

Świadectwa

Chwała Ci, Panie!
Pierwszy okres pigmejów skończony!
Zacznie się hiperpigmejów!
Wieczna hańba bandytom tego świata!

Przed sztuką stoją „wielkie tematy”, jak pisze tu w Krakowie Anno 1945 jakiś wyjebek pigmejowskiego śpięcia! Non licet!⁵⁰

5 VI 1945. Jeszcze Kraków.

O tym, co się działo w tym czasie, każdy wie – głupi na swój sposób, nieszczęśliwy też.

Wczoraj odbył się pogrzeb Dybowskiego na Sokołowie. Przy tej okazji jestem w tym roku pierwszy raz na powietrzu. Stwierdzam, że jest lato. Wśród burzących willi – zieleni dużo i puchną agresty. Na pogrzebie śpiewa, typowo po krakowsku, jakiś chór. Ktoś z Akademii Umiejętności ma „mowę z tłumikiem”, ale mówi. Potem mówi jego przystojny uczeń (taki reprezentacyjny), ale bez sensu. To by było dobre na pogrzebie siostry zakonnej jakichś tam dominikanek. No i tyle.

Z cmentarza wracam na rynek z panią Brzozowską. Upał. Gonię po chleb na Szewską. Dwadzieścia lat temu woziłem po tych ulicach kurwy i pułkowników i też głodny byłem⁵¹. Dziś też są kurwy i pułkownicy – chodzę głodny.

A oto narodził mi się 14. maja o godz. 11. mój syn (Tadeusz)⁵².

To Maria mi go urodziła i w mękach na Kopernika „na świat wydała”.

Nic więcej
Niezniosku wróblęcy!
Świat, kupa gnojna –
zabija typ typa i powiada – wojna!

Wystawili chłopcy w Domu Plastyków *Śmierć fauna* Czyżewskiego⁵³. Wystawienie na poziomie Styberówki⁵⁴. Muzyka Gligora. Recytacje słabe. Kto uczy wymowy na UJ?

Wiktor⁵⁵ jest załamany. Dziś wygłosił przede mną takie oto barbarzyńskie zdanie: „Przychodzi ochota w tym świecie wypiąć dupę na wszystko i gdzie pójść”. Chodzi zły (to nie znaczy, żeby był zły) i niepokieszony, ciągle przytykając palec do ust (określają go w Krakowie „chłoppek roztropek”).

Kraków, 12 VI 1945

Syn mój już ma miesiąc i już uśmiecha się. Czego się człowiek uśmiecha? – w ogóle.

^{50/} Non licet (łac.) – „nie wolno”; zwrot niesłychanie często pojawiający się w dzienniku, ujawniający m.in. odrzucenie pisarza do rzeczywistości wojennej.

^{51/} Na przełomie 1928/1929 Buczkowski służył kilka miesięcy w 5 Dywizjonie Pancernym w Krakowie, po zwolnieniu z wojska pracował jako taksówkarz.

^{52/} Tadeusz Buczkowski – syn Leopolda Buczkowskiego, malarz, rzeźbiarz, mieszka w Splicie z żoną i dwójką dzieci.

Buczkowski Koniec wojny

Dziś miał Putrament⁵⁶ odczyt u literatów pt. *Tragizm Polski (podmiotowość i przedmiotowość narodów w historii)*. Co to jest historia? Jakiś tam Wirski⁵⁷, o pysku pijaka albo szewca samojeba, w dyskusji mówi o Polsce jako „narodzie Chrystusa”. „Chrystusem narodów”. Wypływ tych słów w czasie na 5 minut – słów-bzdzi kocin. Tym literatom warto przypatrzeć się bliżej, ich ciupciukowatości, pajęczystości słów⁵⁸. Jeden Wyka⁵⁹ ma łeb. Oto straszne, kiedy słowa, słowa tak wielkie z „robaczywych ust” wylęgle.

„Słodko jest spać – Michał Anioł powiada – a jeszcze słodsza rzeczą być kamieniem, i to tak długo, jak długo trwać będzie nęda i hańba”⁶⁰.

Wielu tu w Krakowie widzę ludzi (i kobiety, nie kurwy sprzedajne!), których określić można rysunkiem: szczęka osadzona na dwóch łapach, a dla pucu dwurzędowa marynarka.

-
- 53/ W latach trzydziestych Buczkowski kierował amatorskim zespołem teatralnym. W *Grzaskim sadzie* pisarz wspomina o wystawieniu (w 1935 roku) napisanej dla TSL sztuki pt. *Zabójstwo. Śmierć fauna* – obrazek sceniczny z 1907 roku, literacki debiut Tytusa Czyżewskiego – opowiada historię antycznego fauna zabitego przez ciemne chłopstwo. W lubelskim „Akcencie” (1999 nr 2) w opracowaniu Sławomira Buryły opublikowano nie ukończoną sztukę Buczkowskiego *Czaszka w sieni*. Praca w Towarzystwie Szkół Ludowych stała się dla pisarza źródłem wielu obserwacji obyczajowych i przemyśleń twórczych: „Dużo robiłem w ruchu ludowym po staremu pojmowanym, po wiciarsku, jako pracę organiczną. Teatry amatorskie zakładaliśmy po wsiach. [...] W czasie tych wyjazdów do odległych wsi i przysiółków człowiek się nasłuchiwał, napatrzył” (*Proza żywa*, s. 56-57). Działalność TSL polegała głównie na zakładaniu szkół elementarnych i średnich, przygotowywaniu kursów dokształcających, teatrów amatorskich.
- 54/ Styberówka – wieś na Podolu, położna około 26 kilometrów na pld. wsch. od Brodów.
- 55/ Wiktor Gomulicki (1909-) – historyk literatury, edytor, varsavianista, badacz życia i twórczości Norwida. Buczkowski przyjaźnił się z Gomulickim.
- 56/ Jerzy Putrament (1910-1986) – prozaik, publicysta i działacz komunistyczny; w latach 1944-1945 redaktor m.in. „Dziennika Polskiego” w Krakowie.
- 57/ Juliusz Wirski (1893-1960) – dramaturg, w czasie okupacji mieszkał w Rembertowie. W 1943 roku wstąpił do PPR. W latach 1945-1950 przebywał w Krakowie; autor m.in. sztuk: *Inżynier Saba* oraz *Zwycięstwo Joanny*.
- 58/ Buczkowski miał bardzo krytyczny stosunek do literatury i jej twórców: „W powieściach typowych mało który autor nie epatuje, a z epat mało co może wynikać. Potrzeba epatowania, która jest przemożna, zabija prostotę, robi jej nakładkę w postaci fałszu, fałszerstw” (*Proza żywa*, s. 70). „Świat poetów jest światem bardzo estetyzującym, tak bardzo, że nie mogę na to przystać”, tamże, s. 238.
- 59/ Kazimierz Wyka (1910-1975) – wybitny krytyk i historyk literatury, eseista; autor *Ksiązek o wsi* – bardzo wnikliwej recenzji *Wertepów* zamieszczonej w *Pograniczu powieści*.
- 60/ Epigram Michała Anioła, który w tłumaczeniu Staffa brzmi: „Sen cenię, głazem być jest lepszym losem, / Póki zło z hańbą w świecie się panoszą. / Nie widzieć, nie czuć jest dla mnie rozkoszą; / Przeto mnie nie budź, cyt! Mów cichym głosem”. Zob. Michał Anioł *Buonarrotii Poezje wybrane*, przeł. L. Staff, Warszawa 1973, s. 69.

Tak, dzieło sztuki nie jest odosobnieniem. Człowiek jest dziełem sztuki? Ale teraz, czy jest dziełem sztuki dogmatycznej czy historycznej? Dogmatyczna: potępia, napomina, rozkazuje, rozgrzesza (biskup w spodniach i biskup w konfesjonale!). Konijnaturalna? Ortodoksyjna? Narodowa? Co to jest narodowa (jest samogonka narodowa!). Określić sztukę! Szkoda, że Witkacy nie żyje. Ten człowiek nie kłamał. To był człowiek (sztuka historyczna!).

Kraków, 21 VI 1945

Czy zawsze nowym obrazem można stwarzać nowe wzruszenia? Czy portret jest dziełem sztuki? Wspaniale rysują ołówkiem pejzaż Canaletto⁶¹, Guardi⁶², Van Dyck⁶³, Rubens, Rembrandt! Plastyka odtwarza stosunki organiczne i moralne. Muzyka (architektura) kombinuje stosunki matematyczne. Muzyka nie jest sztuką naśladowczą (tematyczną!). Obowiązkiem sztuki – przedstawić to, co najwznioślejsze, i uczucie to ukazać wszystkim! A dzieło sztuki jest zawsze uwarunkowane pewną całością, mianowicie, ogólnym stanem ducha i obyczajów otaczających danego okresu (epoki!). Temperatura moralna – zobacz sztukę w Europie od III do X w. – okres upadku nadziei (?). Ludzie uważają życie za nieszczęście (Ten książdz, który mi podał krzyż do ucałowania na Żoliborzu 26 VIII 1944, powiedział: „Życie, proszę pana, to potworna męka”. Jest na powązkowskim cmentarzu grób człowieka-księdza, który wniósł protest do krzyża, itd.) Stąd taki surowy Bach, ewangeliczny Klopstock⁶⁴. Jakie jest prawo rządzące pojawieniem się i cechami dzieł sztuki i stylem? Faust nienasycony i smutny!

Co historia ujawniła, to sztuka streszcza. I jak wszystko, co w naturze – bez względu na kształt, instynkty, fizjologiczność – od mikro- do makrokosmosu, znajduje swoje miejsce i wyjaśnienie w nauce, tak samo sztuka, bez względu na zasadę i ideę, jaka ją podnieca, kieruje. Znajduje usprawiedliwienie w krytyce i swoje miejsce zasada podporządkowania cech. Ważność mierzy się jej stałością. Z pism poznajemy budowę i duchowe uzdolnienia danej cywilizacji.

^{61/} Canaletto, właśc. Beletto Bernardo (1729-1780) – włoski malarz, w latach 1767-1780 pracował dla Stanisława Augusta Poniatowskiego; tworzył głównie panoramy miast, ulic, placów, budowli (cykle widoków Drezna, Wiednia, Warszawy), mistrz perspektywy.

^{62/} Francesco Guardi (1712-1792) – malarz włoski, przedstawiciel szkoły weneckiej; tworzył obrazy religijne i scenki rodzajowe, a przede wszystkim weduty weneckie; Guardi, dzięki nowatorskiemu wykorzystaniu gry światła i barwy, uważany jest za prekursora impresjonizmu.

^{63/} Anton van Dyck (1599-1641) – malarz flamandzki, współpracownik Rubensa. Stworzył własną szkołę portretu: postaci arystokracji, mieszczan na tle krajobrazu bądź architektury.

^{64/} Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) – niemiecki poeta epoki oświecenia; pierwszy klasyk literatury niemieckiej; autor epopei *Messyada*, opisującej mękę i zmartwychwstanie Chrystusa.

Buczkowski Koniec wojny

14 VII 1945

Trzeba narysować wnętrze kościoła św. Stanisława⁶⁵. Na ołtarzu głównym w dniu 2 października, pędzone z Warszawy, kobiety pokładły swe umarłe niemowlęta na podeście, tak szeregiem. I odchodziły, popędzane żuźlową ulicą na Bema, a potem do Pruszkowa. Tam uciekał z tych kobiet cień duszy. Zdławiony oddech na widok pierwszego żywego dziecka w Podkowie Leśnej. Na ołtarzu głównym w dniu następnym została tylko laleczka dziecinna uszyta z waciaków.

I ten łotr z Czerwonego Krzyża, wzdłuż Wolskiej kiwa do ludzi wielką chochlą. Jakoś tak pokazuje nią na zachód, zachęcająco – niby tam! Tam wasza kraweźdz kłęski i męki. Oglądam się – kiwa ciągle! Jest w białym kitlu, pumpach, ciągle tę chochlę zawija i krzyczy wreszcie: „Tam, tam, proszę państwa, ciepła zupa każdemu przynależna”. Esesmani liczą nas, wypatrują młodych mężczyzn. Chowam się pozornie w kupę bab powązkowskich.

Kraków, 22 X 1945

Oto mam w rękę „Musée des Familias” z roku 1842. Pisze w nim Balzac, a rysuje Caverni. Średniowieczne miasto, gotyckie balkony, na parterze okno otwarte, a w nim stoi cud dziewczyna. Na ulicy manifestuje tłum. Ku niej, ku dziewczynie cud, czapki i wielgachne pruszkowiakowskie kapelusze lecą. Dziekan wśród tego tłumy: *lectures du soir*! Przyjrzyj się temu, ocalały! Sztuka francuska! Rok 1842!

James Ensor⁶⁶ – *Der Tod verfolgt die Herde der Menschen*⁶⁷.

Nota edytorska

Po śmierci Leopolda Buczkowskiego do Muzeum Literatury w Warszawie trafiła część pozostałych po pisarzu zbiorów literackich, wśród których znajduje się m.in. diariusz pisarza z czasów wojny. Dwie jego części – *Powstanie na Żoliborzu* („Regiony” 1992 z. 3/4) oraz *Grząski sad* („Ex Libris” 1994 nr 57) – odczytał z rękopisu i przygotował do druku prof. Bogusław Żurkowski. Prezentowane w niniejszym numerze „Tekstów Drugich” fragmenty stanowią trzecią i ostatnią część wojennego dziennika Leopolda Buczkowskiego. Chronologiczny porządek wszystkich części przedstawia się następująco: *Grząski sad* (7 X 1943 8 III 1944), *Powstanie na Żoliborzu* (1 VIII 1944 19 IX 1944), *Koniec wojny* (XII 1944 22 X 1945).

^{65/} Neogotycki kościół św. Stanisława przy ul. Wolskiej stanowił w trakcie powstania warszawskiego, jak i bezpośrednio po jego zakończeniu, obóz tymczasowy dla wypędzonej z miasta ludności Warszawy; dokonywano w nim egzekucji powstańców i ludności cywilnej.

^{66/} James Ensor (1860-1949) – malarz belgijski; początkowo tworzył obrazy realistyczne: pejzaże, martwe natury. Po roku 1883 w jego dziełach pojawiają się motywy makabryczno-groteskowe, zestawienia realistycznych masek karnawałowych i szkieletów. Fantastyka Ensora zbliża go do obrazów Boscha, Bruegla. Belgijski malarz uważany jest za prekursora ekspresjonizmu.

^{67/} Ekspresjonistyczny obraz Ensora *Śmierć goniąca stado ludzkie* (1896).

W okresie, którego dotyczy *Grząski sad*, autor *Pierwszej świetności* był członkiem ugrupowań partyzanckich tworzonych na terenie Podola i Wołynia (niektóre motywy, postaci i zdarzenia z tego czasu zostały przetransponowane później do *Czarnego potoku*). W 1944 roku wraz z matką oraz siostrą⁶⁸ uciekł Buczkowski do Warszawy. Przez kilka miesięcy mieszkał na Żoliborzu u swojego brata, Mariana Ruth-Buczkowskiego⁶⁹, na Mysłowickiej 13. Po klęsce powstania trafił do obozu w Pruszkowie. Wkrótce potem uciekł z transportu, którym hitlerowcy wywozili w głąb Niemiec ludność z Pruszkowa. Tuż przed końcem wojny Buczkowski mieszkał w Gackach pod Jeżowem, później w Krakowie. W 1949 roku rodzina przeniosła się do Konstancina pod Warszawą, gdzie – najpierw przy ulicy Batorego, później przy Piasta 28 – pisarz mieszkał do końca życia.

Prezentowany fragment dotyczy wydarzeń i losów autora *Doryckiego krużganku* od upadku powstania warszawskiego do jesieni roku 1945. Podobnie jak *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu*, również *Koniec wojny* był pisany ołówkiem, długopisem oraz piórem na kartach zwykłego zeszytu uczniowskiego formatu A5. W niektórych miejscach kartki są już wyblakłe, tekst staje się trudny do odczytania. Trzecią część dziennika poprzedza strona z adnotacją: „III 87” – jest to data porządkowania i przepisania diariusza przez Buczkowskiego. *Koniec wojny* zajmuje 31 z 93 ponumerowanych stron zeszytu.

Należy również zauważyć, że w przeciwieństwie do dwóch poprzednich części dziennika – *Grząskiego sadu* i *Powstania na Żoliborzu* – trzecia, prezentowana obecnie, nie została opatrzona tytułem przez pisarza. *Koniec wojny* został nadany przez autorów opracowania.

Opracowali Sławomir Buryła, Radosław Sioma

^{68/} Wanda Biernat, z domu Buczkowska (1916-1987).

^{69/} Marian Ruth-Buczkowski (1910-1989), przed wojną autor słynnej powieści *Tragiczne pokolenie*.

Sławomir BURYŁA

Między *Wertepami* a *Czarnym potokiem* Zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego

Przed opublikowaniem w 1994 roku dwóch części dziennika wojennego Leopolda Buczkowskiego¹, glosy takie jak ten wyrażały powszechne odczucia badaczy literatury:

Jeśli weźmie się pod uwagę, że *Wertepy* powstały jeszcze około roku 1937, okres poprzedzający wydanie następnej powieści musi wydać się znamieny. I rzeczywiście: lektura *Czarnego potoku* (1954) narzuca wrażenie czegoś, co da się streścić krótko: pisarstwo *Wertepów* po trzęsieniu ziemi. Odnajdujemy niby ślady dawnego stylu i ujęć, ale tylko po to, żeby stwierdzić głębokie pęknięcia, rysy i zmiany.²

Mimo iż bardziej wnikliwi krytycy – jak Kazimierz Wyka – zwracali uwagę na te cechy prozy Buczkowskiego, które pozwalały mówić o ciągłości między zasadniczymi wyznacznikami poetyki *Wertepów* a *Czarnym potokiem*, świadomość różnic dzielących te dwa utwory była ogromna³. I choć zmianę techniki pisarskiej dało się wytłumaczyć racjonalnie – kataklizm wojenny, który zniszczył dotychczasowe sposoby komunikowania literackiego – to wrażenie nieciągłości, rysy narzucało się z dużą siłą. *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu* oraz *Koniec wojny*, pisane w latach czterdziestych, a więc chronologicznie mieszczące się między *Wertepami* a *Czarnym potokiem*, pozwalają zniwelować przepaść dzielącą te dwa utwory. Na przykładzie

1/ Zob. L. Buczkowski *Powstanie na Żoliborzu*, „Regiony” 1992; L. Buczkowski *Grząski sad*, „Ex Libris” 1994, s. 57.

2/ J. Pieszczachowicz *Kręgi ciemności*, „Miesięcznik Literacki” 1968 nr 9, s. 54.

3/ Wyka wprowadzie w swej recenzji widział *Wertepy* jako „relikt drugiego dziesięciolecia międzywojennego”, jednak przenikliwość badawcza pozwalała mu dostrzec te cechy warsztatu twórczego pisarza, które znalazły swą kontynuację w kolejnych dziełach autora *Czarnego potoku*. Zob. K. Wyka *Książki o wsi*, w: *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.

dziennika pisarza można obserwować proces rozpadu języka, fabuły, konwencji i reguł literackich, który ze zdwojoną siłą pojawi się w pierwszej powojennej powieści Buczkowskiego. Diariusz stanowi ogniwo łączące przedwojenną formę *Wertepów* z poetyką *Czarnego potoku* i innych powieści, z tym, co krytycy nazwali próbą zapisu „zniszczenia wertepowego świata”.

Pytanie, które należy postawić jako pierwsze – podejmując problem ewolucji techniki twórczej autora *Pierwszej świetności* – dotyczy tego, w jakim stopniu debiutancka opowieść Buczkowskiego o życiu chłopów okolic Szabasowej może być traktowana jako zapowiedź rozwiązań artystycznych w późniejszych dziełach pisarza. Wśród badaczy i krytyków pojawiały się niekiedy głosy, w których *Wertepy* traktowane były jako zapowiedź *Czarnego potoku*, jak i całej literatury czasów wojny. Najczęściej wymienianą przez recenzentów cechą *Wertepów* była mozaikowość tekstu. Wyznacza ją kilka czynników. Jednym z nich jest wielogłosowość. Zdarzenia prezentowane są przez pryzmat różnych postaci, jednak żadna nie streszcza autorskiego punktu widzenia. Fabuła powieści „rozpada się” na mniejsze całości, z których każda może istnieć jako odrębna cząstka. *Wertepy* składają się z szeregu luźno powiązanych fragmentów zestawionych często z pominięciem zasady przyczynowej. Jerzy Stempowski tak o tym pisał: „Každy ustęp, każde niemal zdanie posiada swą autonomię, swój własny sens, niezależny od całości. Są to jak gdyby *graffiti*, które świadczą o minionych wydarzeniach i sytuacjach, ale ich nie opowiadają, nie porządkują”⁴. Epizodyczność, fakt, że żadne z wydarzeń nie jest uprzywilejowane, powodują zachwianie kompozycji utworu. Rozbiciu tradycyjnych form powieściowych służy symultaneizm czasowy. Równoczesność zdarzeń potęguje wrażenie chaosu rządzącego powieściowym światem *Wertepów*. Powiązanie poszczególnych scen odsyła do techniki montażu. Wprawdzie motyw pisania scenariusza pojawia po raz pierwszy w dzienniku, ale z konstrukcji wydarzeń w debiutanckiej powieści Buczkowskiego wynika, że naśladowanie przez pisarza techniki filmowej rozpoczęło się jeszcze przed wojną.

Wymienione zabiegi artystyczne prowadzą też do wzmocnienia poetyckości tekstu. Liryzm budowany w oparciu o subiektywny ton narracji, zestawianie obrazów nasyconych emocjonalizmami jest jedną z najłatwiej rozpoznawanych przez krytyków cech prozy twórcy *Czarnego potoku*. Równie często mówi się o pokrewieństwach utworów Buczkowskiego z malarstwem, a w szczególności z nowatorskim duchem malarstwa dwudziestowiecznego. Tradycję doszukiwania się analogii między techniką dzieł autora *Wertepów* a sztukami plastycznymi swego czasu zapoczątkował Wyka w *Książkach o wsi*⁵. Krakowski historyk literatury zwracał uwagę przede wszystkim na dwie właściwości wyobraźni Buczkowskiego – zainteresowanie dla szczegółu i uwrażliwienie na barwę. Są to te przymioty warsztatu

^{4/} J. Stempowski *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*, w: *Szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 125.

^{5/} Zob. K. Wyka *Książki o...*

Buryła Między Wertepami a Czarnym potokiem

twórczego pisarza, które najpełniej uwidaczniają się w *Czarnym potoku*, ale także w innych powieściach, włącznie z *Pierwszą świetnością*.

Całość procesów służących załamaniu jednolitej konstrukcji *Wertepów* Wyka określał za pomocą metafory mrowiska, w którym istnieje nieprzeliczona ilość ścieżek, dróg, a jednak całość nie drży, scalana autonomicznym prawem wyobraźni pisarskiej. To ona sprawia, że nic nie trwa tu dłużej „aniżeli jeden odstęp książki”, ale też i to, że wszystko podporządkowane zostało specyficznej wizji autorskiej, przemyślanej i tylko pozornie stwarzającej wrażenie chaosu. W odbiorze czytelniczym jednak pojawiał się obraz rozmyty, nieostry i najeżony znakami zapytania, na które nie było odpowiedzi. Nie dziwi więc, że poczynawszy od *Wertepów* w stosunku do utworów pisarza zalecano perspektywę odbioru, którą ograniczano do rejestracji wrażeń uczuciowych⁶.

Wertepy znoszą granicę między technikami artystycznymi. Pytanie o ekspresjonizm czy naturalizm przedwojennej powieści Buczkowskiego jest bezzasadne już chociażby z tego względu, że twórca świadomie mieszał jakości stylistyczne z najsłynniejszych szkół literackich, nie licząc się zupełnie z ich rodowodem, korzeniami, z których wyrastały, i programem twórczym, jaki zamierzały realizować. Chciał być i w tej dziedzinie „samoswój”⁷.

Zaprezentowane tu cechy struktury artystycznej przedwojennej powieści Buczkowskiego budują inny ważny aspekt dzieł pisarza – programową otwartość utworu literackiego. Wynika ona m.in. ze znanej idiosynkrazji autora *Czarnego potoku* do sytuacji monologu, jednostronnego przedstawiania racji, i wybierania dialogiczności, zderzenia argumentów. Wiąże się z tym, naszkicowana w opowieści o losach Huka i Szeremety, centralna dla pisarza, zasada kontrapunktu, nazywana też przez niego punktualizmem. Z mozaikowości *Wertepów* wyłoni się kołaż jako naczelną metodą twórczą spajającą późniejsze utwory Buczkowskiego⁸.

Oprócz planu kompozycyjnego, *Wertepy* wykazują wiele miejsc wspólnych z późniejszymi utworami na płaszczyźnie tematycznej, eksploatacji podobnych motywów literackich; do *Pierwszej świetności* powieści Buczkowskiego, wyjąwszy niektóre fragmenty *Powstania na Żoliborzu*, opowiadają dzieje południowo-wschodniego regionu Rzeczypospolitej, społeczności okolic Zasercia, Szabasowej, Hucisk, Bełżca. Istnieje też ciągłość nastroju grozy, bestialstwa, drażnienia w ciemnych pokładach duszy ludzkiej, z którą sprzężona jest „estetyka brzydoty”, „lumpenproletariatu faktów”. Poczynawszy od *Wertepów*, ujawnia się wielokrotnie

^{6/} Zob. W. Maciąg *Wertepy psychiki ludzkiej*, „Orka” 1959 nr 2.

^{7/} O kształcie artystycznym powieści Leopolda Buczkowskiego pisałem w szkicu pt. *Poza konwencją. Poszukiwania artystyczne w prozie Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 3.

^{8/} Zob. m.in. niezwykle interesujące spostrzeżenia na ten temat R. Nycza: *O kołażu tekstowym*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980.

deklarowana niechęć pisarza do estetyzacji i estetyzatorów. Wyrazem niezgody Buczkowskiego na upiększanie rzeczywistości jest antybohaterskie ukazywanie śmierci, szczególnie widoczne w utworach zawartych między dziennikiem wojennym pisarza a *Pierwszą świetnością*⁹. W przedwojennej egzystencji chłopów pogranicza kulturowego dawnej Rzeczypospolitej śmierć jest nieludzka i odrażająca, wiąże się bardziej z uczuciami hańby niż z patosem umierania. W *Grzaskim sadzie*, *Powstaniu na Żoliborzu*, *Czarnym potoku*, *Doryckim krążanku*, *Pierwszej świetności* zmienia się już tylko zasięg oddziaływania śmierci, a nie jej waloryzacja jakościowa. Towarzyszy temu charakterystyczna dla wczesnej twórczości Buczkowskiego tonacja, w której dominuje powstające w odbiorze czytelniczym uczucie odrazy, wstrętu. Stosunki międzyludzkie przedstawia tu, jak to określił Wyka, „oko wątrobiarza”. „Postacie kreowane są w taki sposób, aby już własnym wyglądem wywołać w percepcji odruchy antypatii”¹⁰. Dodajmy też przy tej okazji, iż w *Wertepach*, w osobie Łukasza Szeremety, pojawia się prefiguracja postaci dezertera¹¹, znamienna dla wojennej prozy Buczkowskiego¹².

Obok sprzeciwu wobec „perfumowania wojną”, polemika twórcy *Czarnego potoku* z estetyzmem prozy mieszczańskiej odbywa się w sferze języka. Również i pod tym względem można zaobserwować jednolitość dzieła Buczkowskiego, które powstaje w opozycji do słów zdeprecjonowanych¹³, wyjąłowionych ciągów porównań, obrazów wymijających istotę ludzkiego doświadczenia. Buczkowski wybiera język mówiony. Jest to mowa Kresów, całkowicie zrozumiała wprawdzie tylko dla mieszkańców Brodów i okolic, ale to ona służy pisarzowi do wypowiedzenia prawdy o rzeczywistości zdegradowanej. Posiada magiczną moc przywoływania w pamięci świata, który uległ zagładzie¹⁴. Aintelektualizm znamienny dla *Wertepów*, ale także dużych partii dziennika, *Czarnego potoku*, *Doryckiego krążanku*, wyrażając na podłożu lingwistycznym, wzmacnia też dokumentalny wymiar relacji¹⁵.

„Wtórny i intelektualny prymitywizm” ma przywieść nas do prawdy o świecie. Wizja artystyczna Buczkowskiego od początku skłania się ku podejrzliwości wobec człowieka, ku odkopywaniu tego wszystkiego, co przykryte cienką „warstwą kulturki”. Pisarz nie ufa biologicznej stronie kondycji ludzkiej, dostrzega w niej stałe zagrożenie dla mechanizmów społecznych i kulturowych. *Wertepy* przynoszą obraz wybuchających co pewien czas konfliktów międzyludzkich, które toczą się bynajmniej nie na tle różnic narodowościowych, religijnych (pod tym względem

⁹/ Szerzej na ten temat pisałem w artykule pt. „Przeżycie perfumować wojną”, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1999.

¹⁰/ A. Skąła *Dystans i polifonia. O powieściach Leopolda Buczkowskiego*, „Akcent” 1996 nr 3, s. 96.

¹¹/ Zob. E. Muciek *Zniszczenie „wertepowego świata”*, „Akcent” 1990 nr 1/2.

¹²/ Uciekinier, tułacz to określenia, które nazywają Buczkowskiego – człowieka i artystę. Zob. A. Falkiewicz *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, „Twórczość” 1977 nr 1.

¹³/ Zob. L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 49-50.

¹⁴/ Zob. J. Stempowski *Kaprysy...*

Buryła Między Wertepami a Czarnym potokiem

debiutancka powieść Buczkowskiego przedstawia świat harmonijnej koegzystencji, lecz są wynikiem tkwiącego w człowieku instynktu zbrodni. Opowieść o życiu Szeremety, Huka wprowadza kategorię przewijającą się przez całą twórczość pisarza – „absolutną bezmyślność” zbrodni¹⁶. W literackim uniwersum autora *Czarnego potoku* obserwujemy atawistyczne zachłyśnięcie się zbrodnią, irracjonalne okrucieństwo, które w diariuszu i w następnych utworach pisarza przybiera niewyobrażalne rozmiary. Nędza materialna chłopów z pogranicza polsko-ruskiego, niska moralna kondycja człowieka zostaje przeniesiona na płaszczyznę „historii spuszczonej z łańcucha”. W dzienniku sceny mordu, przemocy zostają jeszcze bardziej wyolbrzymione i wyostrome. Dramatyzm ludzkich losów, niewyobrażalne przykłady okrucieństwa stały się podstawą do zakwalifikowania *Wertepów* jako utworu prekursorskiego wobec prozy czasów wojny. Brak interpretacji autorskiej zdarzeń, pełna dystansu narracja okazały się najlepszym komentarzem do zbliżającej się epoki pieców. Metoda ta sprawia, że narrator nie może posłużyć się „najdrobniejszą szczyptą innej wiedzy o świecie prócz tej, którą dyktują mu oczy i uszy”¹⁷. W *Wertepach* Buczkowski jawi się jako prorok nadchodzących wydarzeń. Jednak, jak trafnie zauważył krytyk, Buczkowski wypowiada swą tragiczną prawdę o przyszłości nie jako rejestrator schyłkowych nastrojów wśród elit artystycznych i intelektualnych, lecz uważny obserwator życia w jego wieloaspektowych wymiarach¹⁸. To prawda wyłożona przez analityka, za którego lubił się uważać, praktyka, „podglądaczka” natury człowieka, a nie wyabstrahowana formuła, podparta martwą wiedzą z książek. „W obłoku abstrakcji wszystko da się wytłumaczyć” – podkreślał artysta (ŻD, s. 160)¹⁹. Jakże znamienne w kontekście zbliżających się tragicznych wydarzeń jest pozbawienie *Wertepów* perspektywy religijnej.

Ale dziennik Buczkowskiego to nie tylko dokument ewolucji pisarskiej przebiegającej od struktur mniej skomplikowanych artystycznie (*Wertepy*), przez ich stopniowe zawiklanie (*Czarny potok*, *Dorycki kruzganek*), do bardziej wyrafinowanych form literackiego przekazu (*Oficer na nieszporych*, *Kamień w pieluszkach*), lecz również dowód wycofania się przez pisarza w późniejszych dziełach z niektórych

^{15/} J. Kazimierski *Sława Buczkowskiego*, w: *Znani – nieznani*, pod red. K. Cieślaka, J. Kazimierskiego, M. Skwary, Szczecin 1997, s. 147.

^{16/} Zob. K. Klimowska *Koncepcja rzeczywistości w „Wertepach” i „Czarnym potoku” Leopolda Buczkowskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP” (Kraków) 1978 z. 68.

^{17/} K. Wyka *Książki o...*, s. 307.

^{18/} Zob. L. B. Grzeniewski „Wertepy” Leopolda Buczkowskiego po dwudziestu latach, „Twórczość” 1957 nr 6.

^{19/} W tekście szkicu stosuję następujące skróty: litera oznacza tytuł utworu, cyfra w nawiasie – stronę. Korzystam z wydań dzieł Leopolda Buczkowskiego: CP – *Czarny potok*, Warszawa 1986, DK – *Dorycki kruzganek*, Kraków 1977, GS – *Grząski sad*, „Ex Libris” 1994 nr 57, PNZ – *Powstanie na Żoliborzu*, „Regiony” 1992 z. 3/4, ŻD – *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989.

Świadectwa

pozycji. Przy czym łatwo daje się wyprowadzić w tym względzie pewną regularność. Podział przebiega między „formą” a „treścią”. *Czarny potok* w zakresie doboru i złożoności środków artystycznych jest utworem stojącym wyżej od dziennika. *Grząski sad* jednak i *Powstanie na Żoliborzu* to wśród dzieł Leopolda Buczkowskiego najbardziej radykalna krytyka kultury europejskiej, wyrażona w ostrym języku drwiny, sarkazmu; rozpacz na pograniczu szaleństwa. Dziennik pisarza wykazuje nie spotykaną w *Wertepach*, ani też w późniejszych utworach, rozpiętość nastrojów, od scen niemalże humorystycznych, przez groteskę, drwinę, tragizm, aż po rozpacz nie znajdującą nigdzie ujścia; od potoczności po pełen patetyczności bunt. W żadnym też z późniejszych dzieł prozatorskich Buczkowskiego polemika z wzorcami cywilizacji basenu Morza Śródziemnego nie przybiera tak bezpośredniego i obrazoburczego wymiaru. Na kartach dziennika pisarza roi się od wulgaryzmów i wyrazów o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Późniejsze utwory pokazują odwrót pisarza od języka obscenii. Wytłumaczenie znajdujemy w *Doryckim krążanku*:

– Sukinsyn – powiedział Bankajz.

Glupie to były słowa, dawno pogrzebane pod okropnościami, pod zgłiszczami i krwią. Tutaj nie ma już nic więcej do zauważenia, wszystko jest wyraźne i jasne. [DK, s. 33]

Język wulgaryzmów okazuje się nieprzydatny do opisania rozpadu „wertepowego świata”, objawiając własną śmieszność.

W historii o Heindlu i oddziale jego przyjaciół, prowadzących wojnę partyzancką z hitlerowcami w obronie Dolinoszczęsnej, obrazy skrzące się od skatologicznego słownictwa ustępują miejsca opisowi nabierającemu cech obiektywizmu. Sceny mordu, gwałtu, bestialstwa pozbawiono odautorskiego komentarza. Narrator dziennika, impulsywny, pełen furii, niejednokrotnie ujawniający czytelnikowi targającą nim złość, w *Czarnym potoku*, *Doryckim krążanku*, *Pierwszej świetności* ukrywa się w sprawozdawczym tonie osoby relacjonującej wydarzenia. Powszechność śmierci i bezmiar opisywanego zniszczenia nigdy już nie przybiorą takich form w kolejnych utworach pisarza. Dziennik w gradacji zezwierzęcenia i sadyzmu człowieka w czasach pogardy nie znajduje odpowiednika w twórczości Buczkowskiego.

Przy wszystkich związkach i implikacjach między debiutancką powieścią Buczkowskiego i późniejszymi dziełami pisarza, również dziennik czasów wojny w wielu punktach inicjuje twórczość samotnika z Konstancina. *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu*, *Koniec wojny* po raz pierwszy wykorzystują właściwą dla Buczkowskiego perspektywę narratora i uczestnika. Pisarz będzie ją wykorzystywał do stopniowego pogłębienia wielogłosowości narracji. Wraz ze wzrostem liczby równorzędnych narratorów prezentujących wydarzenia, następuje proces stopniowego niwelowania granic pomiędzy nimi. Już w *Czarnym potoku* czytelnik napotyka na pierwsze trudności z przypisaniem poszczególnych fragmentów tekstu odpowiedniemu narratorowi.

Buryla Między Wertepami a Czarnym potokiem

W *Powstaniu na Żoliborzu* narrator przejmuje potrójną funkcję: Historyka, Artysty, Filozofa, decydującą o spójności powojennych utworów Buczkowskiego²⁰. Stajemy u prapoczątków tych motywów w całym piśmarstwie twórcy *Młodego poety w zamku*. Zagłada wyzwała w Buczkowskim-pisarzu owo potrójne widzenie rzeczywistości. Dwie spośród ról narratora – Historyk, Artysta – zostały w dzienniku w sposób szczególny wyeksponowane. Narrator-Historyk kumuluje w sobie rolę kronikarza i uwiarygodniającego kronikarski przekaz naocznego świadka wydarzeń. Narrator-Artysta diagnozuje sposoby zamknięcia rzeczywistości koncentracyjnej w dziele sztuki. Jedną z możliwości zapisania rozpadu świata, degradacji wartości daje poetyka filmowa. W *Powstaniu na Żoliborzu* po raz pierwszy wspomina się o konieczności napisania scenariusza i nakręcenia na jego podstawie filmu (wszechobecny motyw w twórczości Buczkowskiego).

Prototypem dylematów etycznych wokół brylantu Berensteina można nazwać uwagę przytoczoną przez narratora w *Powstaniu na Żoliborzu*: „Brudne pieniądze na kościół nie powinny iść” (PNŻ, s. 15). Zdanie to stanowi figurę prób moralnych, jakim poddawani są bohaterowie powieści Buczkowskiego w związku z wątpliwościami, czy godzi się przyjąć zasadę mniejszego zła w czasach pogardy? Czy mamy prawo posłużyć się własnością drugiego człowieka: pieniędzmi, kosztownościami, złotem, dolarami? Czy wzniosły cel (przeciwstawienie się faszystowskim metodom wyniszczania ludności) umniejsza wagę wyrządzonego przy tej okazji zła.

W dzienniku pisarza swój pierwowzór posiadają także postacie szpicla, kapusia. „Nie zrywajcie kwiatów wy żywi – gangsterzy! Kto szukać będzie tych łotrów, gestapusiów i szpiclów – skoro świadkowie są rozstrzelani, notatki spalone, dowody zniszczone” (PNŻ, s. 10). W *Grzaskim sadzie* po raz pierwszy też wymieniona zostaje postać protokolanta: „Nie jestem w stanie zabrać się do roboty nad scenariuszem. Zabili protokolanta, nazywał się Żelazny [...]” (GS, s. 5). Dziennik pisarza zawiera prototypy wielu innych sytuacji, wzmianki o postaciach, które później, najczęściej, pojawiają się na kartach *Czarnego potoku*. Wspomina się więc nazwiska: Tykies, Szaja (obecne także w tekście *Doryckiego krużganku*)²¹. W diariuszu pojawiają się też passusy, które zostały niemal dokładnie „przepisane” w *Czarnym potoku*. Czytamy zatem w *Grzaskim sadzie*: „Głupi dzień, głupie istoty – potworna nuda! – śmierć jest już nudna – wyrok śmierci też do luzu – wyrok śmierci na konia, odczytany i wykonany publicznie, byłby nie do zniesienia! –” (GS, s. 4). W *Czarnym potoku* zaś: „Śmierć jest nudna [...] A wyrok śmierci... no nie? Inna rzecz na przykład wyrok śmierci na konia. Odczytany i wykonany publicznie, byłby [...] nie do zniesienia [...]” (CP, s. 14). W *Grzaskim sadzie*: „Wojna się przeciąga i jest tak nudna dla wszystkich jak nieudane małżeństwo – ot, ciągnie się,

^{20/} Zob. R. Nycz *Oko i dłoń pisarza*, „Teksty” 1973 nr 3.

^{21/} W *Czarnym potoku* postacie te noszą odpowiednio nazwiska: Aron Tykies, Chuni Szaja. Wiele cennych wskazówek dotyczących związków między tekstem dziennika a innymi utworami Buczkowskiego podaje Zbigniew Taranienko w przypisach do *Grzaskiego sadu* na łamach „Ex Librisu”.

czort zna dokąd i po co!” (GS, s. 5). W pierwszej powojennej powieści Buczkowskiego jedna z postaci mówi: „Wojna się przeciąga i jest już tak nudna jak nieudane małżeństwo” (CP, s. 138).

Odpowiedzią na przerastającą ludzkie wyobrażenia grozę wojennej rzeczywistości są stany znamionujące obłęd. Narrator dziennika komentuje widziane lub opowiedziane mu wydarzenia w stanie niezwykle silnego emocjonalnego rozdrażnienia, bliskiego stanom szaleństwa. Rzeczywistość upodabnia się do koszmarnego snu (zakończenie *Powstania na Żoliborzu*). W powojennych utworach obłęd rozciągnięty zostanie na narrację naśladowującą opowieść człowieka, którego psychikę poddano morderczej próbie wytrzymałości. Ale w powieściach Buczkowskiego, jak pisał krytyk: „Obłęd staje się formą ocalenia, sposobem wyminięcia nieludzkiego świata”²².

Krytyczna pasja Buczkowskiego posiada jednak swoje granice, poza którymi znajduje się płaszczyzna tego, co nie podlega zanegowaniu. Także i ta problematyka bierze swój początek w dzienniku pisarza. Degradacja kultury, obrazy upadku duchowego człowieka rodzą w narratorze pragnienie przezwyciężenia „krwioogni śmierci”, poszukiwanie sfery wartości. Narrator diariusza odnajduje ją w przyrodzie. Wprawdzie już w *Wertepach* w rodzimym krajobrazie Kresów pisarz szukał schronienia przed zakorzenionymi w człowieku „kręgami ciemności”²³, ale dopiero w *Grzaskim sadzie*, *Powstaniu na Żoliborzu* i *Końcu wojny* ujawnia się to, co Buczkowski nazywał animizmem. Natura ma strukturę duchową. „Ziemia-rodzicielka” i wszystko, co na niej żyje, odczuwa. „Jestem animistą, uduchowilem psy, gawrony, o drzewach mówię tak, jakby miały ciekawsze życie psychiczne niż niejeden małpoludź” (ŻD, s. 173). Szczególną pozycję w animizmie Buczkowskiego zajmował kult ptaków. „Pluję na wszystko, tylko nie na kwiaty i ptaki – bo psy też już skurwiły się” (PNZ, s. 13). Jego rozpowszechnianie rozpoczyna się w dzienniku pisarza. Diarysta stwierdza, że musi wprowadzić kult ptaków jako istot nie zbrakanych obrzydliwościami wojny. W *Czarnym potoku* znajdujemy fragment stanowiący kontynuację tych przemyśleń:

– Nigdzie zbawienia, nigdzie wypoczynku, ani kwarty wody, ani nawet spokojnej modlitwy – szepcze matka. – Ludzie jedzą chleb ze smalcem, jabłka. Gdybym tylko chciała, byłby koniec mego głodu. Gdyby nie ptaszki – warto splunąć w samo niebo. [CP, s. 227]

Buczkowski odnajduje też inny sposób przezwyciężenia pesymizmu, pogrążenia się w bierności i abnegacji. Źródłem sił życiowych stają się dzieła sztuki i uratowane, pośród dowodów bestialstwa człowieka, przekonanie o nieprzemijającej wartości literatury, malarstwa, sensu przekazu dzieła sztuki. Widzimy, jak narrator dziennika podejmuje najróżniejsze działania, aby ocalić książki z płonących bibliotek (w rozmowach z Trziszką wielokrotnie powraca do sprawy ratowania bi-

^{22/} Zob. B. Hadaczek *W podolskim świecie Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1988 nr 7.

^{23/} Zob. J. Pieszczachowicz *Kręgi...*

Buryła Między Wertepami a Czarnym potokiem

blioteki w Sasowie i wpływu, jaki wywarło na jego twórczość odnalezione tam dzieło Carlyla *Sartor resartus*)²⁴, zbiory muzealne, sztukę brata Mariana Ruth-Buczkowskiego, jak troszczy się o sporządzenie fotograficznego zapisu przykładów duchowego i materialnego zniszczenia, który zamierza rzucić w twarz oprawcom. Wymaga to jednak niezachwianej wiary w sens słowa, która jest konieczna, by mógł powstać utwór literacki, pisany, tak jak *Powstanie na Żoliborzu*, w centrum piekła. Buczkowski, tak zacięcie polemizujący w dzienniku z romantyczną wizją historii Polski, przypomina pod tym względem dziewiętnastowiecznego wieszczą, owładniętego magiczną siłą poezji²⁵.

^{24/} Zob. m.in. L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 192-193. Znałazło to swoje odbicie także w uwagach krytyków. Zob. najpoważniejszy szkic na ten temat, autorstwa R. Nycza: *Teufelsdrckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978 nr 1.

^{25/} Zob. *O dzienniku Leopolda Buczkowskiego*, z Z. Trziszka rozmawia S. Buryła, „Kresy” 1997 nr 4.

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00-958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816, fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie” rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.

Cena prenumeraty rocznej za 2001 r. **74,00 PLN.**

Konto dla prenumeratorów w kraju:

Pekao SA IV O/W-wa

nr 12401053-40060347-2700-401112-001

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową, od osób zamieszkających za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00-958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816, fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:

- pocztą zwykłą – 43 USD;
- pocztą lotniczą:
- Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
- reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Pekao SA IV O/W-wa

nr 12401053-40060347-2700-401112-001

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella”, Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil”, ul. Szpitalna 19 Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18 Księgarnia „Skarbnica”, ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka”, ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma „Teksty Drugie” prowadzi Akademia Klon, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 631-31-67.

Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0-22) 826 99 45.

w najbliższych numerach



Ryszard NYCZ

Cztery poetyki Miłosza

Jacek ŁUKASIEWICZ

Miłosz o poetach

Marek ZALESKI

Miłosz – poeta powtórzenia

Elżbieta KIŚLAK

Późna twórczość Czesława Miłosza

Aleksander FIUT

W objęciach Tygrysa

Andrzej BIERNACKI

Jak czytaliśmy Miłosza w latach stalinowskich

Anna NASIŁOWSKA

Kobiety Miłosza